
د.محمود الربيعى
منتدى سور الأزبكية
WWW.BOOKS
.NET
https://twitter.com/SourAlAzbakya
فى النقد الأدبى
« وما إليه »
دار غريب
للطباعة والنشر والتوزيع


منتدى سور الأزبكية



دكتور / محمود الربيعى

فى النقد الأدبى

«وما إليه»

قدم له ورتب فصوله

دكتور/ محمد حماسة عبد اللطيف



الكتاب : فى النقد الأدبى (وما إليه)

المؤلف : د / محمود الربيعى

رقم الإيداع : ١٩٥٥

تاريخ النشر : ٢٠٠١

الترقيم الدولى : I.S.B.N. 977-215-533-8

الناشر : دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع
شركة ذات مسئولية محدودة

الإدارة والمطابع : ١٢ شارع نوبار لاظوغلى (القاهرة)

ت : ٧٩٤٢٠٧٩ فاكس ٧٩٥٤٣٢٤

التوزيع : دار غريب ٣,١ شارع كامل صدقى الفجالة - القاهرة

ت ٥٩٠٢١٠٧ - ٥٩١٧٩٥٩

إدارة التسويق والمعرض الدائم : ١٢٨ شارع مصطفى النحاس مدينة نصر - الدور الأول
ت ٢٧٣٨١٤٢ - ٢٧٣٨١٤٣

بَيْنَ يَدَىْ هَذا الكِتابُ

د. محمد حماسة عبد اللطيف

لست فى تقديم هذا الكتاب إلا كجالب التمر إلى هَجَر ، غير أن بائع التمر المسكينَ هذا لم يكن يعرف أنّ هجر هى مدينة التمر، فهو معذور بجهله إن كان الجهل عذراً مقبولا. أما أنا فأدخل مدينة التمر وأنا أعلم أنها كذلك، وليس هذا منى تحدّيا مغروراً، أو ثقة بالنفس زائدة، ولكنه النزول على رغبة صاحب المدينة نفسه، الذى لا أستطيع أن أخالف عن رغبته، أو أعصىَ له أمرا، وهو أستاذى وصديقى محمود الربيعى.

وإذا كان هناك تلميذٌ يحقّ له أن يقدم كتاباً لأستاذه؛ فأنا ذلك التلميذ. وإذا كان هناك أستاذٌ يمكن أن يَطْلُب إلى أحد تلاميذه أن يقدم كتاباً له؛ فهو محمود الربيعى. وإذا كان هناك كتاب لمحمود الربيعى أحب أن أقدمه؛ فهو هذا الكتاب الذى بين أيدينا. فهذه زوايا ثلاثٌ تطابقتْ تطابقا فريداً، كلٌّ منها يخرج عن المتداول المألوف، ويقع فى مجال التفردّ الذى لا يحاكى، والنّدرة التى لا تتكرّر. ولعلّ هذا بعض ما حدا بمحمود الربيعى أن يدفع إلىّ الكتاب لأقدمه. وهو ما حبّب إلىّ ـ بعد خشية ممزوجة بغير قليل من التهّيب والإجلال ـ أن أخوض غمار هذه التجربة الفريدة النادرة.

ولعلّ مما يُسوّغ لى خوض هذه التجربة تلك الصحبةَ الطويلة العميقة التى

جمعتنى بأستاذى محمود الربيعى، وأتاحت لى ـ فيما أزعم ـ أن أكون قارئه الأول منذ أول كتاب أخرجه للناس ـ وهو كتاب «فى نقد الشعر»١٩٦٨ ـ . وقد امتدت سنوات هذه الصحبة وتعمقت على مدى خمس وثلاثين سنة حتى الآن.

وتعود بى الذاكرة إلى منتصف الستينّيات من القرن العشرين، ونحن فى مطلع العام الدراسى، وكنا طلاباً بالسنة الثالثة فى كلية دار العلوم حين دخل علينا، ليدرس لنا النقد الأدبى الحديث، شابٌ طويل ممشوق القوام يميل إلى السمرة، انحسر شعر رأسه قليلا عن جبهته العريضة، مفعم ثقة بالنفس، ويفيض بالحيوية التى يحاول أن يكفكف منها بسيماء الوقار، وعرفنا أنه محمود الربيعى العائد لِتوه من بعثةٍ فى انجلترا. ورأيناه عندما يدخل لمحاضرته يتأبط أوراقاً كثيرة يفرشها أمامه عندما يجلس ، وإن كنا لاحظنا أنه لا ينظر فيها، ولا يقرأ منها إلا ما يخطفه خطفا بالبصر، ووجدناه يحسب حساباً للجملة ينطق بها كأنه على منصة القضاء، ولا يقول دائماً إلا ما يعنيه. ثم هو يقوم فى كل مرة فى الأيام الأولى فيملأ السبورة بأسماء كتب إنجليزية يطالبنا بمراجعتها، ونقل مقتبسات منها، ولم يكن أستاذ آخر فعل شيئا من هذا، مما أثار حنقنا وخوفنا نحن الطلاب القادمين من الثانوية الأزهرية، وحاولنا أن نعترض على هذا الصنيع ـ وقد كان لا يكبرنا فى السن بكثير ـ ببعض الأساليب الساذجة آملين أن نصرفه عن هذه الكتب التى يكتب لنا أسماءها، أو نجعله يتراجع عنها أو عن بعضها. ولم يستقبل هذا الاعتراض إلا بابتسامة هادئة ساخرة تقول: لا يعنينى ما تأتون من اعتراض ! ثم يأخذ فيما هو آخذٌ فيه مِن حديث. وأذكر أننى كنت أكثر زملائى معابثة له فى هذا الأمر، فكان ينظر إلىّ صامتاً، ويهز رأسه ببطء لأعلى ولأسفل مبتسما تلك الابتسامة التى كنت أخجل منها خجلاً شديداً. وبعْدَ فَتْرةٍ قصيرة كففتُ، وكفّ غيرى، وقلت لنفسى ولغيرى من زملائى: إنّه مُخْتلفٌ عَنِ الآخرين. ثم انطويتُ ، وانطوينا جميعاً

على احتِرامٍ مُحنَق وإعجابٍ مَغيظ.

لم يمض نصفُ السنةِ الأولُ إلا وقد اقتربنا منه، واقترب منا، اقترابا حميماً، وكان له فى ذلك فضل كبير، إذْ وجدناه عندما يعلّق على قصائدنا فى الندوة الأسبوعية التى كانت تقام كلَّ خميس بالكلية لا يهتم بإصدار الأحكام بالجودة أو الرداءة، ولا يجرح مشاعر أصحاب هذه القصائد بمثل ما كان يفعل آخرون، بل يقتصر على وصف البناء الفنى للقصيدة التى يراها تستحق هذا، ويفسرها فى لغة هادئة ودود، فتأكد لدينا أنه غير الآخرين.

ويزداد هذا الاقتراب أُلْفةً عندما يدعو بعض الطلاب ـ وكنت من بينهم ـ إلى مكتبه، يناقشهم فى قصائدهم مناقشةً خاصةً ، ويتعرَّفُ أسماءهم، ويسجل هذه الأسماء فى أوراقه، ولا يشير من قريب أو من بعيد إلى ما كان من معابثات ، ونَخْرجُ من مكتبه وقَدْ تيقَّنا أنّه مُخْتلفٌ عنِ الآخرين.

ولست أنسى ما حييت دَعْوته لى أن أزوره فى بيته فى إجازة عيد الأضحى فى هذه السنة، وكلّفنى بدعوة زميلين آخرين معى هما أحمد درويش، وحامد طاهر، وشفع هذه الدعوة لى بقوله: إنّه من الشاق على نفسى أن يمرّ أسبوعٌ كلّه لا أراكم فيه.

ولست أنسى ما حييت أيضاً قوله عندما زرناه فى بيته فى الموعد الذى حدده: إننى ليس لى إخوة أصغر منى، وكم كنت أود أن يكون لى إخوة أصغر منى، وإننى لأرجو أن تكونوا أنتم إخوتى الصغار. لقد امتزج الاحترام الذى صُفِّى من الحنق، والإعجابُ الذى برئ من الغيظ بالحبّ المتفجر، والإعجاب المتجدد، وتدفق هذا كله فى نهر لم يزل يجرى لا ينضب له معين. وبتأثير منه أفسح لنا أصدقاؤه المقربون مكاناً بينهم بعد زمن قليل، فرأيتنى ـ وأنا بعدُ طالبٌ أو معيدٌ ـ

أرتفع إلى مدارٍ فى فلكٍ بعيد لم يزَلْ يحسُدنى عليه إلى الآن كثيرون.

لقد غذّت هذه الصحبة بين الأستاذ والتلميذ لقاءات كثيرة متكررة، ومناقشات طويلة ممتدة، فى كل ما يشغل فكر الأستاذ، بكل ما أوتيه من قدرة على تشقيق الأفكار، وبراعة فى الحجاج الفذ، وما حصله من دربة متخصصة، وما يملأ قلبه من حب لمادة تخصصه، وما يتابعه من اطلاع دائب، وما وهبه من بصيرة نافذة أساسها استعداد مفطور ومرانةٌ صبور. ويرى التلميذ نفسه أمام كل هذا العطاء يسأل ويفهم، ويتلقى ويستوعب، ويتشرب فى زَهْوٍ وإعجاب. ولم أزل ــ وأنا الآن فى درجة الأستاذية الجامعية منذ عشر سنوات ــ أتعلّم منه جديداً فى كل لقاءٍ جديد.

ولقد تأكَّد لى من خلال هذه الصحبة، ومن خلال المناقشة والمتابعة للأفكار والآراء والكتابات أنّ محمود الربيعى واحدٌ من القلائل الذين لديهم رؤيةٌ واضحة للعالم تكوَّنت لديه مِنْ خلالِ التأمّل المتواصل فى منهجه النقدى، وموقعه من المناهج الأخرى، وموقعه من الكون نفسه، وأن هناك جدَلاً حيّا بين هذا المنهج وهذه الرؤية، كلٌّ منهما يغذّى الآخر، وأنّ هذا المنهج من الصفاء والشفافية والانسجام بحيث يتيح له أن يكون قادراً على تفسير الظواهر، والأشياء، والأحداث اليومية، والوقائع، والمشاهدات، فَضْلاً عن تفسير البناء الفنى للنص الأدبى. ومن المدهش أنّ هذا التفسير يأتى سلساً طيعاً لا تعمُّل فيه ولا اعتساف، ولا تكلّف ولا اقتسار. إنّ هذا النمط من العلماء أو من النقاد قليل. وتأكد لى أيضا أنّ العظمة فى البساطة والوضوح.

لم يُشْغَل محمود الربيعى منذ بدأ عمله الجامعى فى أواخر الخمسينيات بغير النقد الأدبى دارساً حتّى اكتمل تأهيله العالى فى جامعة لندن، فمعلّماً يعلّم الشباب

فى الجامعة كيف يفهمون النص الأدبى ويحللونه ويفسّرونه، وباحثاً متمكناً متميزاً يثرى المكتبة النقدية بأبحاثه وكتبه، ومترجماً مقتدرا يختار من الكتب ما يمكن أن يتلاءم مع النسيج العربى ويطوّر منه، ومشاركاً بالأبحاث في المجلات الكبرى وبعض المؤتمرات ذات الأهمية. لم يلفته عن هدفه التطلّع إلى منصب أو السعى له، حتى إنّه عندما شغل أحد هذه المناصب سارع بعد عامين اثنين إلى تقديم استقالته منه، وهذا مالم يُعْهد فى مثل من يشغلون هذه المناصب، مؤثرا العودة السريعة إلى مهمته الأولى التى نذر لها نفسه ووقته،وأخلص لها، فأخلصت له، وهى «النقد الأدبى».

ولقد عرفت من صحبتى الطويلة محمود الربيعى التى مكنتنى من متابعة آرائه وأفكاره التى أقرؤها له، أو أسمعها منه ، أنه ـ ولا زال ـ مهمومٌ أبداً بتحديد مهمة «النقد الأدبى»، وتعريف «الناقد الأدبى»، ولا تزال هذه القضية شغلَه الشاغلَ، برغم كثرة ما كتب، لا يُفَتّر عنها ولا يحيد.

ولذلك لم أَعْجَب عندما قرأت بأَخَرةٍ ما كتبه دى سوسير، رائد علم اللغة الحديث ومؤسس علم العلامات، فى أحد خطاباته ـ ونقله عنه جوناثان كلر فى كتابه عنه ـ كتب يقول: «وأنا على وعى يتزايد يوماً بعد يوم بالقدر الهائل من العمل الذى يتطلبه تعريف المشتغل بالعلوم اللغوية وطبيعة عمله» لم أَعْجَب عندما قرأت هذه العبارة لأنى أعرف عن محمود الربيعى من ذلك الزمن البعيد الذى عرفته فيه أنه ما يزال يبذل هذا الجهد يوما بعد يوم لتعريف «الناقد الأدبى» وطبيعة عمله. إنه يرفض أن يترك الناقد الأدبى مهمته الأولى وهى إضاءة النص الأدبى، وتفسير بنيته ، وشرح تفاعل عناصره؛ ليتحدث عما ليس من مهمته، فيتحدث بمناسبة النص عن أشياء من خارجه، كالسياسة والاجتماع وعلم النفس والتاريخ وغير ذلك مما لا تنتجه بنية النص المقروء. لم ترهبه سلطة ما يشبه الإجماع ممن

يسمون نقاد الأدب الذين كانوا حتى السّبعينيات يتناولون هذه الأمور تحت اسم النقد الأدبى، كما لم يأبه ـ كذلك ـ لأولئك الذين جاءوا من بعدهم يسحرون أعين الناس ويسترهبونهم بعبارات غامضة ليسوا أصحابها، ولا هى نابعة من ثقافتهم، ويتقافزون وراء مصطلحات «البنيوية»، و«الحداثة» و «ما وراء الحداثة»، و«التفكيك» و«التفكيكية» ويتلعبون بها وهى منهم براء، ويبقى النص الأدبى المفترى عليه فى كل حال، وهو المجال الأول والأخير للعمل النقدى، بعيداً عن المتناول لا يَفُكّ رموزَه أحَد، ولا يكشفُ بناءَه أحد. ومهما تعالت أصوات هؤلاء وأولئك، أو اتسعت رقعة نفوذهم عن طريق تولى بعض المناصب الرسمية، أو تزايد ظهورهم فى وسائل الإعلام، أو توطد ارتباطهم بالمسئولين الرسميين عن الثقافة، فإنّ عصا محمود الربيعى النقدية ظلّت هى الأشبه بعصا بموسى إذا ألقاها؛ فإنها دائماً تلقف ما يأفكون.

إنّ مثلَ محمود الربيعى مع منهجه النقدى مثلُ أصحابِ الرسالات الحقيقية. يؤمن بنفسه، ويؤمن برسالته، وبوجوب شرحها والدعوة لها إيماناً لا يتزعزع، ولذلك تتجلى مبادئه بطرق مختلفة، ويشرحها بأساليب متنوعة، وفى كل طريقة، وفى كل أسلوب يأتى دائماً بجديد يدعم قضيته. هكذا فعل عبد القاهر الجرجانى قديماً فى دلائل الإعجاز وهو يشرح نظريته فى «النظم» ودور معانى النحو فيه، وهكذا يفعل تشومسكى فى شرح منهجه الجديد فى تحليل اللغة. وولاء محمود الربيعى فى كل حالٍ لفكره هو، الذى غذته روافد شتى، وشِعرِ أمته هو، الذى يضرب بجذوره إلى زمن بعيد، ولا يقبل فى روافده إلاّ ما يتلاءم مع فكره هو، وما يمكن أن يطوّره، وما يستجيب له تكوينه الثقافى حتى مع إليوت الذى يقول عنه «لقد وجدت فى نفسى استجابة للكثير مما قال إليوت، وصحيح أننى لم أتخلّ له بسهولة عن روح المتعة الرومانسية التى كانت عميقة الجذور في نفسى، ولكن

الجانب المتعلق بنضج ردّ الفعل الناشئ من تركيب القصيدة لامن العوامل الخارجية راق لى إلى أقصى حد، وكنت أدرك أن كلام إليوت ناشئ من طبيعة شعرٍ بَيْنَه وبين طبيعة الشعر العربى بَوْنٌ بعيد؛ ولذلك لم أذهب معه بعيداً فى «معادله الموضوعى» القائم على الموقف الشعرى الذى هو من خصائص الشعر الدرامى والتمثيلى».

هذا شأن محمود الربيعى فى كل ما يطالعه من مذاهب، وما يتابعه من أفكار وآراء، الفرق لديه واضح بين المتابعة النقدية، والرأى الخاص الذى يعتنقه ويعمل على تطويره. وأنت تقرأ نتاجه النقدى كله على مدى ثلاثة عقود من الزمن أو يزيد، فترى فيه التنوع العظيم فى الظاهر والثبات العظيم فى العمق؛ ولذلك لا يمكن أن تقع فيه على ما يتخالف. وفكره النقدى كله منظومة واحدة موحدة الرؤية متعددة المرائى والتجليات. لديه «فكرة أمّ» يوليها الاهتمام، ويعاود فيها النظر، ويقلبها على وجوه شتى فى أفكار فرعية. وكل الطرق التى يسلكها بقارئه تؤدى دائماً إلى هذه «الفكرة الأم» سواء أكان ما يكتبه عن الشعر أو عن الرواية أو عن القصة القصيرة أو عن بعض الأعمال النقدية، أو عن آرائه الثقافية.

فإذا قال عن الشعر : «يجب أن نثق بالشعر قبل الشاعر، وأن نثق بالفن قبل الفنان ذلك أن الفنّ يبقى، والفنان يزول، بل إن الفن يبقى والبيئة ذاتها تزول» - إذا قال هذا عن الشعر؛ توقعنا أن يقول مثله عن القصة القصيرة، وعن الرواية، وتوقعنا أن يحتكم إليه في مناقشاته لأعمال الآخرين كذلك . وهذا أهم المبادئ الثابتة لديه فى تناول العمل الأدبى «الأغنية لا المغنى».

وسواءٌ عندى أن يكون هذا المبدأ الأساسى لديه قد تكوّن عنده من نشأته التعليمية والثقافية وميوله واختياره الخاص، أو كان ضمن ما تدرّب عليه فى جامعة

لندن وما قرأه عن «النقد الجديد» و «النقاد الجدد»؛ فإنّ المرء لا يتأثر من الخارج إلا بما يجيب عن أسئلة فى نفسه، أو يوضح له غامضا، أو يجلّى له شيئاً مبهما فى داخله ومن هنا لا يمكن لأحد أن يكرر أحداً مهما كان اتفاق المشارب واتحاد المؤثرات.

إنمـا تنجـح المقالـة فـى المـرء   إذا صـادفت هـوًى فـى الفـؤاد

لقد اعتد محمود الربيعى بما أضاء له هذا الجانب الغامض فى نفسه «فتحا شعريا». هذا الفتح الشعرى أضاء شيئاً كان لديه غامضاً، ولذلك يقول: «وكان هذا الفتح الشعرى فى حياتى، والذى كان غامضاً كل الغموض علىّ أول الأمر هو أول خيوط تفتحت فى نفسى، وتجمعت فى ذهنى؛ لتكوّن عندى ما أدين به حتى الآن فى أمر منهجى فى قراءة الشعر». إن مبحث «منهجى فى قراءة الشعر». الذى أخذت عنه هذا الاقتباس السابق ـ وهو أحد مباحث هذا الكتاب ـ يعد فصلا ممتعا من فصول «السيرة النقدية» لمحمود الربيعى، ويمكن أن ينضم إليه بعض الفصول الأخرى فى هذا الكتاب لنعدها «سيرة نقدية» له.

لقد كان هذا «الفتح الشعرى» فتحا فى الحقيقة فى تناول العمل الأدبى أيّا ما كان العمل الأدبى. ولا أريد أن أنقل هنا المحاجة المقنعة التى بدأ بها «النصّ المحفوظى»، ولكنى أخلص إلى نتيجتها، وهى ـ فى عمقها ـ تشبه ما قاله عن الشعر آنفا.

> «أنكون منطقيين وطبيعيين ـ إذنْ ـ إذا قلنا : إنه إذا دار الكلام «حول» أدب نجيب محفوظ، خدم أغراضاً «حول» هذا الأدب، وإذا دار «فى» هذا الأدب، خدم هذا الأدب؟ إذا كان ذلك كذلك يكون العمل من داخل «النص المحفوظى» هو صمام الأمان الوحيد الذى

يعصم الدرس الأدبى من أن يحمل اسما غير اسمه، أو يدعى لنفسه قدرات لا يمتلكها، أو يستغل فى تحقيق أهداف غير أهدافه، وبخاصة ما كان منها إعلانيا، أو دعائيا، أو متصلاً بنعرة من النعرات»

لقد استقر هذا المبدأ النقدى فى ضمير محمود الربيعى منذ بدأ حياته النقدية. وعندما استقرّ، استقرّ بوضوح. وظل يزداد مع مرور الزمن وضوحاً وتألقاً. وتفرعت عنه فروع تعد بالنسبة له أدوات أو آليات للعمل من خلال النص الأدبى. بل إن النص النقدىّ نفسه عندما يتناوله محمود الربيعى يسلط عليه مبدأه الكاشف بكل أدواته كذلك، أو ببعضها فيتضح هذا النص النقدى للقارئ. وتستطيع أن ترى أثر هذا المبدأ الكاشف فى الكتب النقدية التى عُرِضَتْ فى هذا الكتاب، وقد وضعتها فى فصل أطلقت عليه «فى نقد النقد».

وإذا حاولنا أن نعرف هذه «الأدوات» أو «الآليات» النقدية التى يستعين بها منهج محمود الربيعى على العمل «فى» النص الأدبى كان علينا أن نتعقب كل الأبحاث التطبيقية فى الشعر القديم، أو فى الشعر الحديث، أو فى الرواية، أو فى القصة القصيرة لنجمعها أداةً بعد أخرى، لأنه لم يشأ قط أن يصوغ هذه الأدوات أو مفردات العمل النقدى مجردةً عارية عن التطبيق. إنه دائماً يقدمها وهى فى حالة عمل حىّ فى نص من النصوص . وذلك - فى ظنى - لأن هذه «الأدوات» أو «الآليات» أو «مفرادت العمل النقدى» وإن كانت منتمية إلى ذلك الأصل الكبير أو المبدأ الأساسى أو «الفكرة الأم» وهى العمل من خلال النص، إنما تختلف من نص إلى آخر؛ لأن النصوص لا تكرر نفسها، ومن هنا فإن كل نص يحمل معه وسائله الخاصة به التى تصلح له هو، ولا تصلح بالضرورة لغيره. ولأنه إذا كانت هناك «أدوات» تصلح لتناول كل نص على الإطلاق، كان مؤدى هذا أن الناقد لديه قوالب جاهزة تفسر عليها النصوص جميعاً، أو أن لديه «مَكَنَة» نقدية يُدخل

فيها النص من ناحية ليخرج من الناحية الأخرى مفَسّرا. إنّ النص ـ وهو بنية مستقلّة ـ يحمل معه مفاتيحه الخاصة به. والناقد الحق هو الذى لا يضيّع وقته فى الدوران «حول» النص، وهو الذى يمكنه العثور على هذه المفاتيح. وبمثل هذا العمل من داخل النص يصبح النص النقدى «نصا موازيا» للنص الإبداعى؛ ولهذا صارت أعمال محمود الربيعى كلها «نصوصا موازية» أو قل «نصوصا إبداعية» لأن قارئها يضم إلى متعة قراءته للنص الأدبى متعة أخرى هى متعة كشفه وتفسيره وفك رموزه ومعرفة تفاعل عناصره.

كل عمل نقدى قدمه محمود الربيعى عملٌ من داخل النص. وكل عمل له لا يتناول نصا إبداعياً إنما يجادل عن «فكرته الأم» وينافح عنها؛ وبذلك تستطيع أن تسلك أعماله كلها ـ وهى كثيرة متنوعة ـ فى عِقْدٍ واحد هو «النقد الأدبى وما إليه».

وأودّ أن أقف على خصائص هذا العقد الفريد كما فهمتها؛ إذ رأيت على مهل حبَّاته تُسلك حبّة بعد حبّة فى سلكها الرابط الجامع:

أولى هذه الخصائص التى يستطيع أن يلمسها القارئ: «الوضوح». وعندما نتكلم عن الوضوح فى الأعمال النقدية لابد أن يستدعى القارئ إلى ذهنه ما يراه من رطانة أعجمية فى مجال النقد، ولغة تتسم بالالتواء والانبهام والغموض غير السوىّ الذى يكاد يصل إلى درجة الألغاز والأحاجى والمعمّيات يرثى معها القارئ لنفسه، ويتهم عقله ، ولا تكون اللغة فى كثير منها وسيلة للإفصاح والبيان، بل تلجأ إلى الأسهم والرسوم والدوائر والمثلثات والمعادلات التى تزيد الأمر غموضاً وإبهاما. وقد رفض محمود الربيعى هذا من أول أمره، بل أخذ على عبد السلام المسدى ـ وهو يعرض كتابه: النقد والحداثة ـ هذا الغموض إذ يقول: ـ

«هل يفيد ساكن المنزل شيئاً أن يعلم النِّسَبَ والأبعاد التى يقوم عليها منزله؟ أو أن الذى يفيده أن يقيم فيه على نحو مريح ، ويتحرك فيه على نحو مريح، ويحس من واقع استخدامه المرافق المتاحة فيه أنه يفى بحاجاته؟».

ثم يقرر فى جلاء مبين:

«لا شبهة عندى فى أن وضوح لغة النقد الأدبى هو جوهره، وذلك سر نجاحه؛ إذ سر نجاحه نفاذه إلى عقول الآخرين ونفوسهم . وحين تصبح هذه اللغة غامضة على أمثالى (مِمّن يدعون التخصص فى النقد الأدبى) يكون ثمة خلل ما ، فى مكان مّا يحتاج إلى إصلاح. وهب أن الخلل حاصل فى أذهان القراء من أمثالى فذلك لا يفيد قضية المؤلف شيئاً . وما نفع مغنّ بلغ من الحذق حدّاً جعله أعلى من مستوى سامعيه فانفضوا عنه».

نعم. إن الوضوح فى لغة النقد الأدبى - بل فى كل شئ من العلم - جوهره ، وسر نجاحه، ولذلك نجحتَ حين أخفق كثيرون. ولا يكون ثمة وضوح فى لغة النقد الأدبى إلا إذا كانت الأمور واضحة فى ذهن «الناقد الأدبى» فاللغة تكشف عقل صاحبها، والكتابة دليل على ما فى الفؤاد، ولذلك لم ننخدع بهؤلاء الذين يمضغون الكلام، ويلوكون الجمل، ، ويموّهون العبارات، أو يفعلون فعل السحرة وكتّاب الأحجبة بالخطوط والأسهم والدوائر والمربعات والمثلثات، ويحاولون أن يخدعوا القراء بأسماء أعلام أجنبية، ويرهبوهم بمصطلحات يحتفظون فى أحسن الفروض بشرحها لأنفسهم. وما جدوى نص أدبى من كلام غامض يُكتب عنه فيزهد القراء فيه وفى النص الأدبى معاً؟

لقد ظلّت خصيصة الوضوح سمة أصيلة فى كل ما كتبه محمود الربيعى؛ لأنه ناقد يحترم قارئه، ويحترم نفسه، ولا يُجرى على قلمه ولا على لسانه إلاّ ما هو واضح كل الوضوح فى عقله، وكثيرا ما يدير الفكرة فى نفسه، ويتأتى لها، يداورها وتداوره، ويحاورها وتحاوره، حتى تسلس له، وتنقاد طيّعة سهلة، فيقدمها حينئذ للقراء، ومن العجيب المدهش أنه لا ينسى بعد ذلك ما كتبه مهما طال الزمن. ويمكن وصف لغته، مع صفائها التركيبى وتكثيفها الدلالى، بأنها من السهل الممتنع، إذا تلقاها القارئ أساغها في يسر، ونفذت إلى عقله فى قوة، وتطعّمها فى انتشاء، لكنه إذا حاولها تأبت عليه وندّت عنه وتطلبت شيئاً كثيراً من الدّربة والعناء.

ثانية هذه الخصائص أنّ هذه الأعمال ـ على تنوعها وكثرتها ـ تنزع إلى الجانب التطبيقى أى العمل من خلال النصوص بشرطه؛ لأن محمود الربيعى، منذ بدأ نشاطة النقدى، وما يزال، يرى أن معالجة النص الأدبى من داخله هى التحدّى الحقيقى الذى يواجه المشتغلين بهذا الحقل. وهو يفرّق بين الناقد وغيره بطريقته فى تناول النص الأدبى، فإنْ تناولَه من داخله بأن يرصده رصداً بطيئا هادئاً، ورأى كيف تتفاعل عناصره، وكيف ينمو ويحقق خصوصيته، وبينً منهجه وهو فى حالة عمل من خلاله، فذلك هو الناقد الأدبى الحقيقى. أمّا إذا جلس فى عليائه متسلطا على الأديب وعلى القارئ معاً «مشغولا بتوزيع الأحكام، متخذا من «الصولجان» أداة عمل، وأحيانا أداة إرهاب، وهو لا يحمل «المصباح الذى يضىء به الطريق أمام القارئ ويساعده على الرحلة منفرداً» فى عالم النّص، فهو إذن ليس بناقد، وإن ملأ الدنيا كلاما وضجيجاً، وظهر كل يوم على صفحات الصحف، وكل ساعة على شاشات التليفزيون، وشغل ساعات إرسال الإذاعات كلها، وإليك ما يقوله محمود الربيعى نفسه:

«ولا أرى مجالا يصلح للتحدى أمام المشتغلين بالنقد الأدبى سوى أن يتقدموا إلى قراءة (أو دراسة، أو قل ما شئت!) نصوصه، متسحلين بأكبر قدر من الثقافة التى تظهر فى مدى نجاح صاحبها فى التغلغل إلى أعمق نقطة ممكنة فى كيان النّص، لا فى استعادة أمور حرفية من نظرية كذا أو كذا، ولا فى قَسْر نصوص الأدب العربى على الاستجابة إلى ما جدّ فى بيئات أخرى. (الخط تحت العبارة من عندى) والمقياس الذى أرتضيه لنفسى وللآخرين هو: «قل لي كيف تقرأ النص الأدبى أقلّ لك من أى نوع من المشتغلين بالنقد أنت».

(مرة أخرى، الخط تحت العبارة من عندى)

إنّ محمود الربيعى على وعى كامل بأن التطبيق الكثير المتكرر الذى يُعْنى بفحص الأدب، وتفاعل عناصره، هو الذى يوجد «النظرية» المستنبتة فى أرض الثقافة العربية، وأما الجرى وراء النظريات المستوردة الجاهزة بدعوى عالمية المعرفة، وتفجر المعلومات، وثورة الاتصالات؛ فإنه لا يخلق ناقداً أدبيا، أى لا يفسّر أدباً، ولا يشرح نصوصاً .

وأرى ـ من جانبى ـ أنه فى هذا الصدد، ينبغي التفريق بين أمرين: النقد الأدبى، ودراسة النقد الأدبى، أو الناقد الأدبى ودارس النقد الأدبى. فدارس النقد الأدبى لا يعد ناقداً أدبيا، كما أنّ دارس الفلسفة لا يعد فيلسوفا. دارس النقد الأدبى يتكلم عن النظريات النقدية، وأصحابها، وتاريخها، وإنجاز النقاد، وتأثير هذا الإنجاز، وانتقاله من لغه إلى أخرى، وما إلى ذلك. أما الناقد الأدبى فهو الذى يَعْلَم كل هذا، ولكنه يخفيه، ولا يتكلّم إلا «فى النص الأدبى» نفسه. فكل

ناقد أدبي دارسٌ للنقد الأدبى، وليس بالضرورة أن يكون دارس النقد الأدبى «ناقداً أدبياً». ولما كان الناقد الأدبى هو الذى يمكن أن يوجد نظرية نقدية فإنّ النظرية لا تولد من دراسة النقد الأدبى بل من ممارسة النقد الأدبى أى من العمل من خلال النصوص.

إنّ الأعمال التطبيقية هى التى تلد «النظرية» ولكنّ النظريات لا تولّد بالضرورة قدرة على التطبيق أى لا تكوّن «ناقداً أدبيا»؛ ومن هنا بوسع الدارسين أن يستخلصوا مطمئنين «نظرية نقدية» من أعمال محمود الربيعى، لأنه هو الذى يُشغل دائماً بالعمل من داخل النصوص، وكل أعماله «تطبيق» فى النقد الأدبى، أو قل: كل أعماله هى نقد أدبى، لأن صاحبها «ناقد أدبى» والغاية لديه واضحة، والطريق لاحبٌ مُتْلَئِبّ. فليكتب منْ شاء فيما شاء شريطة ألاّ تلتبس المفاهيم. ولكل وجهةٌ هو مولّيها.

ثالثةهذه الخصائص هى «استقامة المنهج واطراده» فقارئ هذه الأعمال لا يستطيع مهما أوتى من الحذق والمهارة، ومهما أجهد نفسه فى تلمّس المآخذ أن يجد فكرة فى عمل تناقض أختها فى عمل آخر، أو جملة أو عبارة فى موضع تدابر رسيلتها فى موضع آخر، فضلا عن أن يكون هناك مقال يمكن فى عمقه أن يخالف آخر. ولست فى حاجة أن أعيد عليك ما ذكرته آنفا من أن محمود الربيعى أحد القلائل الذين يمتلكون رؤية شاملة للحياة والعالم فى مجال التخصص والنظر إلى الكون. ومثل هؤلاء لا تصدر أعمالهم إلاّ عن بصيرة نافذة وتأمّل ثاقب، فلا يمكن أن يكون فيها تعارض أو تناقض. ودونك أعمال محمود الربيعى كلّها، كتبه وأبحاثه ومقالاته، وأنا زعيم أنك لن تجد فيها فكرة مهما دقّت تناقض فكرة أخرى. ومن هنا فإن هذه الأعمال ـ وقد توافر فيها شرط الاطراد والانسجام ـ تمثل «نظرية نقدية» ذات جسم واحد لا تتحرك أعضاؤه إلا فيما يخدم استمراره ووجوده.

رابعة هذه الخصائص أن هذا المنهج منهجٌ مُنتج. وأعنى بكونه منتجا أن قارئه يستفيد من قراءته، ويتعلّم، ويجد نفسه إذا أخلص له وتوفّر عليه قد صار قادراً على السير فى الطريق نفسه، فضلا عن تحقق متعة تَفَتُّح النص أمامه، بحيث إذا ترك الناقد شيئاً من عناصر النّص يجد القارئ نفسه قادراً على استكماله، ووضع هذا العنصر مكانه من التفسير، وقد يسبق إلى فهمه بعض ما يريد الناقد أن يقوله لأن الطريق قد أضئ أمامه، فالناقد يحمل «المصباح» الذى يضئ الطريق أمامه، ويساعده على «الرحلة منفرداً» فى عالم النص، إذا أحسن الناقد «الكشف عن معانى البناء الأدبى، ووصف فلسفة التشكيل، ووصف عمل الرموز ثم الوصول إلى المعانى الأدبية».

ويقول محمود الربيعى بأعلى الصوت:

«ليس من عمل الناقد أن يقف بانيا للشاعر الفلانى أو هادماً للشاعر الفلانى، كما أنه ليس من عمله أنْ يلقى الأحكام بالجودة أو الرداءة ذات اليمين وذات الشمال، وعليه فى قراءة الشعر أن يكون سخيا»

ويفسر هذا السخاء بما يؤكد هذه الخصيصة التى أنا بصددها فيقول:

«فعيبٌ أدبى أن يوهم الناقد قارئه بأنه هو وحده يحتفظ بأسرار القصيدة، ويعطى من هذه الأسرار بقدر، أو أن يفعل ما هو أسوأ من ذلك، فيتقمص شخصية «المرشد السياحى» ويطلع السائحين (القراء) علي ما يريد أن يطلعهم عليه، ويخفى عنهم ما يريد أن يخفيه، وذلك بحجة أنّهم ليسوا مؤهلين للاطلاع على أكثر مما يراه هو»

إنه يصف عمل نفسه، ويريد من إخوانه النقاد أن يكونوا مثله فى هذا السخاء على إخوانهم القرّاء ، ويقول : «إذا كان الناقد واحداً من المريدين، والنص

الشعرى هو «القطب» فإذا ادعى الناقد أنه أكثر قربا من هذا القطب أو أكثر محبة له فعليه أن يفيض على إخوانه من بنى البشر من نفحات هذا القرب، وتلك المحبة وأن يحطم الحواجز، ويمزق الأستار التى تحول بينهم وبين هذا القطب حتى يصبحوا وإياه على درجة واحدة من القرب والمحبة».

هذا ما يؤمن به محمود الربيعى ويعتقده، وأعماله تصدق معتقده، ولذلك كانت أعماله النقدية آخذة بيد قارئه فى محبة وتعاطف إنسانيين إلى الإطلاع على خبايا النصوص التى يختارها للقراءة حتى إن المصطلح الذى أرساه وأعطاه ملامحه المميزة وهو «القراءة الفاحصة» شاع ، وانتشر فى فترة سابقة، لأن المنهج أعطى ثماره أوكاد ، وإن اختلفت بالطبع أعمال «المريدين» عن أعمال «القطب». ولو لم نكن نعمل متدابرين متحاسدين لكان لمنهج محمود الربيعى شأن آخر فى حياتنا النقدية. وما تراه من فوضى نقدية الآن لم يتأت إلاّ من هذا التدابر وهذا التحاسد، ومما يتراطن به هذه الأيام نقاد النظريات المستوردة! .

خامسة هذه الخصائص لهذا المنهج الربيعى أنه لا ينفى الآخر، ولا يرفضه، بل يتقبله، ويحاجه، ويناقشه. وإذا كان يرى أن مَنْ يقدمون دراسات «حول» النص، لا يخدمون النص، ولا يعدون نقاد أَدَبٍ فإن هذا من باب تصحيح المفاهيم لا من باب رفض الآخرين. لأنه يريد أن يصفى مصطلح «النقد الأدبى» مما لحق به مِنْ أوشاب. النقد الأدبى فى المنهج الربيعى لا يعنى إلاّ بشئ واحد هو «العمل من داخل النص» وما دون ذلك ليس كذلك، قد يكون عملاً مفيداً، لكنه ليس نقداً أدبيا. وقد يكون عملا يساعد الناقد الأدبى في مهمته لكنه ليس نقداً أدبياً. المنهج الربيعى يقبل ما يقوم به بعض الدارسين من أعمال ببليوجرافية تحصى أعمال أديب ما ، وتحدد تواريخ صدورها، وتَتَبَّع أماكن نشرها، وتفهرسها، كما تفهرس ما كتب حولها، ويرى من المفيد كذلك تلك الكتابات التى تحلل الجوانب الاجتماعية

والنفسية فى أدب كأدب نجيب محفوظ مثلا على نحو واسع وتستنبط منه الصور الحضارية للواقع الثقافى العربى الراهن «ولكن المسألة أنه لا يمكن اعتبار هذا النوع من العمل ـ على فائدته ـ نقدا أدبيا بالمعنى الدقيق» ولعلّ هذا الخلاف الناشب بين المشتغلين فى هذا المجال ينحل بما اقترحته آنفا من التفريق بين الناقد الأدبى ودارس النقد الأدبى.

المنهج الربيعى يدعو اللغويين إلى القيام بدراسة حول الأعمال الأدبية تتناول مفرداته وجمله مما يساعد الناقد الأدبى على أداء مهمته غير أن هذا النوع من الدراسة لا يكون بحال من النقد الأدبى، لأن النقد الأدبى الخالص هو الذى يكون مقياسا علمياً نقديا يقاس به الإبداع، ويميز به الثمين من الغث، وفى غيابه أو انمياعه يبقى الإبداع الحقيقى مظلوماً كما يبقى الإبداع غير الحقيقى هو الطافى على السطح.

محمود الربيعى يتحمس لمنهجه تحمسا قوياً موصولاً ، ويؤمن فى الوقت نفسه بأن الجادين الآخرين من حقهم أن يتحمسوا المناهجهم وهو الذى يقول: «قضى الله أن كل منحاز لمنهج من مناهج التناول يتحمس له حماسة تبرزه وكأنه المنهج الصالح الوحيد. وقد يكون هذا مفيداً لأنه يدعو الإنسان إلى تقديم كل ما لديه».

ويرى أن هذه الحماسة أمر طبيعى ومفهوم ومقدر، ويذكرنا بحماسة طه حسين والعقاد والمازنى لمناهجهم، ويقدم من التراث النقدى القديم ما يدعم هذا. وقبول حماسة الآخرين غاية الإنصاف.

آخرة هذه الخصائص أننى لاحظت أن محمود الربيعى ـ دون ضجيج أو إعلانٍ ـ يؤَسّس منهجاً عربىّ الوجه واليد واللسان فى النقد الأدبى ، ولذلك لا يباهى ـ كما يفعل الآخرون ـ بمعرفته اللغة الأجنبية، لأنها بالنسبة له نافذة يطل منها

على ثقافة الآخر، وليست مخراقاً بيد لاعب يخيف به الآخرين، ولا يخدع القارئ بلوك المصطلحات الأجنبية «عمّال على بطال»، ولا يتبرأ من ثقافة أمته وتراثها، بل يعطف همته إلى بعض نصوصها القديمة أيضاً، ويسلط عليها مصباحه النقدى الكاشف، وفى هذا الكتاب الذى بين أيدينا أحد هذه النصوص وهو مُتَناوَلٌ تحت عنوان «صراع مع الطبيعة أو صراع مع الفن» وهو القصيدة المنسوبة لبشر بن عوانة، كما تجد نصا للمتنبى أيضا.

والمنهج الربيعى كما يؤمن بحرية المبدع فى اختيار ما يراه ملائماً لعمله الأدبى، ولا يقبل أن يتسلط «الناقد» عليه باللوم أو التقريع لأنه تناول كذا وترك كذا، وكان يجب عليه كذا . . إلخ يؤمن بحرية الناقد فى اختيار النصوص التى يتعامل معها، وهو فى كل أعماله وفىّ لمبادئه التى اعتنقها ورآها تخدم غايته التى تغياها من أول أمره، وقد سألته مرة من قديم سؤالاً عن غايته النقدية فأجابنى بوضوح : «غايتى أن أغير من وجه النقد الأدبى وأتركه آخر الأمر أحسن مما كان عليه».

والكتاب الذى بين أيدينا الآن ـ مع أنه فصول كتبت على فترات متفاوته وفى مناسبات مختلفة ـ أحد التجليات النقدية لهذا المنهج الذى حاولت وصف أهم ملامحه، ولذلك فهى فصول تتضافر ولا تتنافر، وتتساند ولا تتعاند، لأنها صادرة عن رؤية أصيلة واضحة، فحملت كل خصائص المنهج الربيعى فى النقد الأدبى. وقد شرّفنى أستاذى فعهد إلىّ أن أرتبها وأعدّها، فجاء هذا الترتيب وهذا الإعداد على النحو الذى هى عليه الآن، وعلىّ وحدى تقع تبعة عنونة الفصول.

وبعد ، فقد كنت أريد تقديم هذا الكتاب، فوجدتنى متجها إلى أنْ أفضى إليك بهذا الحب الذى ملأ قلبى لأستاذى، وبهذا الإعجاب الذى شغل عقلى بمنهجه النقدى، وكلا هذين ثابتٌ، ويزيد على مدى خمس وثلاثين سنة، وهى فترة من الزمن نادراً ما تتكرر فى حياة إنسانٍ، ولهذا أرجو أن تغفر لى هذا الإفضاء.

الفصل الأول

منهجى فى قراءة الشعر العربى

منهجى فى قراءة الشعر العربى

نشأت فى بيئة أكثر اعتمادها على الثقافة الشفوية. وليس للكلمة المكتوبة فيها دور كبير، لذا تربت أذنى على نبر الكلمة وإيقاعها. وعلى جرس العبارة وموسيقاها، أكثر مما تربت على استيعاب المعانى. وبعد أن تعلمت الكلام، وأصبحت قادراً على الفهم، كان الشعر أول ما وصل إلى أذنى، وذلك عن طريقين كلاهما شفوى، الأول الشعر العامى الذى كان ينشده شاعر الربابة فى ليالى الصيف الجميلة فى قريتى فى تلك البيئة الصحراوية المعزولة عن الدنيا. والثانى الشعر الفصيح الذى كان ينشد فى الأذكار التى كان يعقدها زوار القرية من مشايخ الطرق الصوفية. وتأتى إلى ذاكرتى الآن أصداء بعيدة من أشعار استمعت إليها وأنا بعد طفل صغير لا أعى المعانى، ولذا كنت أخرج منها بمتعة الإيقاع فحسب.

سائق الأظغان يطوى البيد طى — منعماً عرج على كثبان طى

(ولم أكن أعرف أنه لابن الفارض)

يقولون ليلى بالعراق مريضة — فيالتنى كنت الطبيب المداويا

(ولم أكن أعرف أنه للمجنون)

يا ظبية البان ترعى فى خمائله — ليهنك اليوم أن القلب مرعاك

(ولم أكن أعرف أنه للشريف الرضى)

بالله يا ظبيات القــاع قلــن لنـــا ليلاى منكن أم ليلى مـن البشر

(ولم أكن أعرف أنه للمجنون)

كنت أتشرب. وأختــزن، وأتمثل، وأحاكى، وأسبح مع النغم الجـميل إلى عالم بنيته لنفــسى، وعشت فيه حلماً موازيا لحـياتى الواقعية. فلما صــرت صبيا وبدأت اتعلم القراءة والكــتابة، داومت البحث عن شــوارد الشعر، وكـدست فى ذاكرتى قدرا كبيرا منه، وأصبحت أذنى تعج بالأنغــام، وقلبى يتموج بالموسيقى، أما ذهنى فقد كان يمسك بعض المعانى، ويفلت بعضها، ولم أكن آبالى.

كنا نعــود من المدينة إلى القــرية شهــور العطلة الصــيفــية فنعــقــد ندوتنا الليلة مفــترشين الرمــال، تحت ضوء القــمر، نتطارح الشــعر حــتى مطلع الفجــر، وكان صناديد تلك الندوة الأزهريين المتقدمين فى دراستــهم، ومدرسى المدارس الابتدائية وفقهاء القرية. يبــدأ أحدهم ببيت من الشعر، فيجاوبه آخــر ببيت يبدأ حرفه الأول بحرف قــافيــة البيت الســابق. ويتلوه ثالث ببيت يتــبع فيــه النمط ذاته، ثم تغلى الحلقة وتفور، ويتساقط «الحفاظ» على يمين الندوة وشــمالها، فلا يبقى سوى آحاد صــامدين حــتى يدركــهم ضــوء الصــبح. وكنت فى بداية أمــرى أجلس مكتــفيــا بالاستماع، وأحياناً أساعد طرفا أو آخر فى همس فأتعرض للوم. فلما اشتد عودى وتأهلت، دخلت الحلبــة. وكنت فى البداية أصــمد أحــيانا إلى منتــصف الطريق، وأحيانا إلى ما بعــد منتصفه، وبعد سنين أصبــحت أنافس على المكان الثانى، وبعد سنين أخــرى أصــبــحت أنافس على المكان الأول. ولــم تنفض ندوتنا فى آواخــر الأربعينات بذهــاب كل إلى حال سبــيله، وتفرق الجمع فــى البلاد، حتى كــان قد انعقد لى فيها لواء البطولة المطلقة (وبكل فخر!).

وكنت أعجب غاية الإعجاب بقــول شوقى الآتى، ولا أرى أى تبرير لمن اتهموه

من أجله برقة الدين:

وطنى لو شغلت بالخلد عنه ... نازعتنى إليه فى الخلد نفسى

وكنت أهيم مع المتنبى فى أجوائه العليا، وأوحد ذاتى بذاته فى قوله:

لولا المشقة ساد الناس كلهم ... الجود يفقر والإقدام قتال

وإذا لم يكن من الموت بد ... فمن العجز أن تكون جبانا

وقوله:

ولا تحسبن المجد زقا وقينة ... فما المجد إلا السيف والفتكة البكر

وتركك فى الدنيا دويا كأنما ... تداول سمع المرء أنمله العشر

وفى مطلع شبابى أصبحت رومانسياً. كنت قد قرأت شعراء المهجر، وعلى محمود طه، والشابى، والتيجانى، وإبراهيم ناجى، وزدت فقرأت العذريين والصوفيين، وملت إلى استبدال الولاء العاطفى الشخصى بالولاء الأسرى القبلى. وكنت أمشى فى شوارع القاهرة فتحملنى أغانى عبد الوهاب بعيدا، ولم أكن أقع سوى فى أسر القصائد الفصحى من ألحانه، أما أغانيه بالعامية المصرية فلم تسيطر على وجدانى (وإن أعجبتنى). كم مرة رددت لنفسى، ومع أصدقائى، أغانيه التى طلع بها واحدة أثر واحدة فى الأربعينات: رائعة على محمود طه «الجندول»:

أين من عينى هاتيك المجالى ... يا عروس البحر يا حلم الخيال

ورائعته «كليوباترا»:

كليوباترا. أى حلم من لياليك الحسان ... طاف بالموج فغنى وتغنى الشاطئان

ورائعة أحمد فتحى «الكرنك»

حلم لاح لعين الساهر   وتهادى فى خيال عابر

كانت هندسة الألفاظ تسحرنى، وكانت موسيقى العبارة هى التى تحملنى بعيداً إلى أفاق الخيال، وكنت أرى فى هندسة الصوت أشباعا كافيا لفكرى وعاطفتى معا، ولذا لم أرتح مطلقا إلى وصف شوقى ضيف لشعر على محمود طه (مثلا) بأنه «ضجيج الألفاظ الخلابة» ـ أراد شوقى ضيف أن يعيب على الشاعر ولوعه بالألفاظ دون احتفاله بالمعانى، ورأيت أنا أن أساس الشعر ليس «التعبير عن» ـ بل «التعبير بـ»، أو «التعبير»، وكفى. ولم أتنبه ـ آنئذن ـ إلى أن كبير النقاد العرب ـ أبا عثمان الجاحظ ـ كان قد قال إن المعانى مطروحة فى الطريق، وإن الشعر ضرب من الصبغ، وجنس من التصوير.

أما العذريون فقد سحرونى بتضحيتهم من أجل من يحبون، وقبولهم الحرمان ـ وهو أكبر تحد يمكن أن يواجهه الإنسان ـ وكنت آسى لحال المجنون وهو يقطع الصحراء متوحداً، ويأنس بالوحش، ويذهل حتى عن ليلى ذاتها. وقد كانت مسرحية «مجنون ليلى» لشوقى هى مدخلى إلى هذا العالم الغريب فخلطت مشاعرى ـ وأنا غريب أطلب العلم ـ بمشاعر قيس. وكان هو غريباً محروماً، وكنت كذلك، وكان يفرض على نفسه نوعاً من التقشف الاختيارى، وكانت معيشة الطلاب كلها كذلك، ولكنه ـ وقد خرج مجاهداً من أجل أعظم غاية ـ لم يكن له أن يتراجع، وكذلك كانت حالتى وأنا أحلم بتغيير بيئتى الفكرية والمادية، منتقلاً من عمق الريف إلى الحاضرة، حالما بعبور البحر إلى أوربا لاستكمال تعليمى، وكان طعم الذكريات، والصحراء، والحرمان العاطفى، وهو ما توفره مقطوعة فى مسرحية شوقى هى مقطوعة «جبل التوباد»، يحقق لى أكبر مزيج متوازن من المتعة والعذاب:

كم بنينا من حصاها أربعا   وانثنينا فمحونا الأربعا

وخططنا فى نقا الرمل فلم تحفظ الريح ولا الرمل وعــى

ثم يأتى هذا البيت الخاتمة فيلخص الأمر العاطفى كله، ويستخلص أبهج وأرقى وأمتع ما فى الزمان والمكان:

قد يهون العمر إلا ساعة وتهون الأرض إلا موضعاً

فلما دلفت إلى عــالم العذريين من خلال أشعارهم: قــيس ليلى، وقيس لبنى، وجمـيل، وكثيـر، ومن قبلهم عـروة بن حزام، لم يقلل من مـتعتى بأشـعارهم، وتفاعلى مع أجوائهم، ما لاحظته من تـكرار يكتنف هذه الأشعار، وسذاجة بادية فى بعض تعابيرهم، ولما قـرأت ما كتبه طه حـسين فى «حديث الأربعاء» من إنكار لوجـود أشخـاصـهم، وتقديم نـظرية بديلة هى نظرية «الأدب الغـرامى» ارتاحت نفسى، وبدأت أتنبه إلى أن ثمـة شيئاً ما وراء القـصة المحرومة وشخصـية العاشق أروع وأكمل وأشـمل، هى ذلك التراث الشعـرى ذاته، وذلك البناء الضخم الذى هو تقاليـد التعابير عن العـاطفة فى نسق لغوى، وبناء مـوسيقى، له وجود مـؤكد يمكن وصـفه، والـوثوق به، والتمـتع بما فـيه. سـواء أكـان هذا البناء ينتـمى إلى أشخاص بأعـيانهم، أم لا نعرف له أصـحابا على الإطلاق، وصح عندى أنه يجب أن نثق بالشعر قبل الشاعر، وأن نثق بالفن قبل الفنان، ذلك أن الفن يبقى والفنان يزول، بل إن الفن يبقى والبيئة ذاتها تزول. وكـان هذا الفتح الشعرى فى حياتى ـ والذى كان غـامضـاً كل الغمـوض على أول الأمر ـ هو أول خـيوط تفتـحت فى نفسى، وتجمـعت فى ذهنى، لتكون عندى ما أدين به حتى الآن فى أمـر «منهجى فى قراءة الشعر».

كانت المعـانى دائماً تتـوارى فى مؤخرة ذهـنى، معطية الصـدارة لنسق الكلام، ورصف العبارة، وسياق القول، وموسيـقى اللغة. وكنت لا أحفل كثيراً حين أقرأ

دالية الشابى الرائعة بما يمكن أن يجتمع لدى من معنى، بمقدار ما أحفل بما تبعثه فى هذه الصفات المتدفقة كالشلال، والتى يقيم بها تمثالاً لغويا حيا لحبيبته التى هى غاية كل شىء، ونموذج كل شىء، وأسمى من كل شىء لأنها أبعد من كل شىء.

عذبــة أنت كالطفــولة، كالأحــ لام، كاللحن، كالصبــاح الجديــد
كالسماء الضحــوك، كالليلة القمر اء، كالــورد، كابتســام الوليــد

وأشهـد أن لوعة المحبين قـد انتقلت إلى دون أن يكون فى حيـاتى الواقعيـة ما يجعلنى من زمرتهم، وقلت لنفسى مادام الشعر هو الأولى بالاعتبار فلماذا لا أتقمص حياة المحبين دون أن أحب، وما الذى أدرانى إذا كان كلام الشابى أو قيس أو جميل تعبيراً عن حب حقيقى، أو هو مجرد «قصص غرامى»؟ إننى لا أبالى إذا كان واقعى المادى محروماً أو غير محروم.

وأشـهد كـذلك أن أدمانى العـذريين، وأصـحاب الغـزل المحروم من القـدامى والمحدثين، قد أصابنى بنوع من التوق الذى لم يشبع قط، وبنوع من الأسى الذى لا يقبل العزاء. لقـد بقى الجانب التشاؤمى يغلب على حيـاة هؤلاء، وما دمت قد أرتضيت طريقهم، وشربت من مشربهم، فـكيف أنجو من أحساسهم بأن الدنيا لم توفر لهم ـ مع كل جهادهم وصدقهم ـ إلا أقل القليل. والنتيجة أننى عشت صدر شبابى كله أقول مع إبراهيم ناجى:

ما قضينا ساعة فى عرسه وقضينا العمر فى مأتمه

وكنت قبل سفرى إلى لندن أسمع عن نـظرية الشاعر الناقد الإنجليزى ت. س. اليوت التى يسـميها «النظرية الموضـوعية» ـ وعن المصطلح الذى عرف بـه الشعر ـ وهو مصطلح «المعادل الموضوعى» ـ ولا أكاد أفهم من أمـرهما شيئاً . وقد وجدت نفسى بعد سفرى ـ فى بيـئتى الجـديدة ومع قدراتى الجـديدة ـ شغـوفا بـأن أقرأ

وأفهم. وكان ت. س . اليوت قد اتخذ لنفسه دارا للنشر هى Faber and Faber المشهورة، وكانت تقع عبر الطريق من الكلية التى التحقت بها فى جامعة لندن، وكنت أعبر الطريق ماراً بهذه الدار كل يوم، وأحيانا مرات فى كل يوم. متأملاً فى معنى ما يقوله اليوت، ومقارناً بينه وبين ما أجده من صدى لمعنى الشعر فى نفسى.

رأيته يهاجم الرومانسية ، وينكر أن الشعر تعبير مباشر (أو حتى غير مباشر) عن المشاعر الخاصة، وبذلك لم يعط حياة الشاعر أهمية تذكر إلى جانب شعره، بل إنه ذهب إلى حد القول بأن تعليق أهمية كبيرة على حياة الشاعر قد يعوق فهم القصيدة ذاتها، ورأيته يقسم مراحل حياته الشخصية تقسيماً قريباً من التقسيم الذى وجدته فى ذوقى الخاص، فقد بدأ معجباً بشعر البطولة، ثم مر بفترة رومانسية، ولكن هذه الفترة الرومانسية لم تلبث أن انتهت عنده وهو فى التاسعة عشرة لتبدأ عنده الفترة الموضوعية، التى أصبح فيها متجها إلى القصيدة بصفتها «معادلاً موضوعياً» للمشاعر، أى كونها معماراً لغويا له هندسته ونسقه الخاصان به، مما يجعلها مستقلة عن البيئة التى قيلت فيها، وعن حياة الشاعر التى قالها. ونتيجة لذلك فإن المتعة المتحصلة منها متعة متصلة بهذه الفلسفة التركيبية، وبهذه الهندسة الخاصة، وليست متصلة بأية عنصر من خارج القصيدة.

لقد وجدت فى نفسى استجابة للكثير مما قال اليوت. وصحيح أننى لم أتخل له بسهولة عن الروح الرومانسية التى كانت عميقة الجذور فى نفسى ، ولكن الجانب المتعلق بنضج رد الفعل الناشئ من تركيب القصيدة، لا من العوامل الخارجية، راق لى إلى أقصى حد. وكنت أدرك أن كلام اليوت ناشئ من طبيعة شعر ، بينه وبين طبيعة الشعر العربى بون بعيد، ولذلك لم أذهب معه بعيداً فى «معادله الموضوعى» القائم على الموقف الشعرى الذى هو من خصائص الشعر الدرامى.

صراع مع الطبيعة، أو صراع مع الفن!

لا أدرى متى قرأت ـ أو سمعت ـ القصيدة المنسوبة إلى الشاعر الصعلوك بشر بن عوانة ـ والتى يصف صراعا بينه وبين أسد ـ لأول مرة، ولابد أن ذلك كان من زمن بعيد جداً. ربما كان خلال أقامتى فى القرية، أول عهدى بالتعليم المنظم، وخلال اشتغالى بحفظ القرآن الكريم (ومعنى هذا أنه مر على هذا التاريخ حوالى خمسة وأربعين عاماً)، وربما كان بعد ذلك بقليل؛ ولكن القصيدة لم تفارقنى منذ ذلك قط، فقد بقيت معانى ضخمة تتردد فى ذهنى، كما بقيت أصواتاً منسجمة تتشكل فى أذنى، وأهم من ذلك كله بقيت قيما روحية تموج بها نفسى، وخيالات ورموزا تختفى فى وعيى الباطن لتظهر فى ذاكرتى من جديد. كم مرة رددت أبياتها لنفسى، وكم مرة رددتها لأصدقائى وطلابى وأقربائى! ولكننى أدرى أنها لم تفلتنى، ولم أفلتها، منذ أن انضمت إلى خبراتى. كنت أقلبها على وجوهها، وتقلبنى هى على كل جنب. وكنت أدعو غيرى إلى عالمها الغريب فيستجيب بعض الناس، وينكر على ذلك بعض الناس، ولا يحفل بقولى معظم الناس، ومع ذلك استمرت القصيدة «حاضرة ـ غائبة» فى نفسى، أستظهرها بصوت مسموع حين أفلت من زحمة الحياة عائداً إلى بيتى فى مصر الجديدة، وبخاصة وقت اشتداد الضغط الذهنى والعاطفى على من كثرة العمل، أو من كثرة التفكير فى شئون الحياة، وتقلبات الدنيا، وفى لحظات انقشاع الوهم عن عينى فى أمر من الأمور هنا

وهناك، وفى السنوات الأخيرة لاحظت أننى أتذكر أبيات هذه القصيدة فى فترات متقاربة. وقد نما هذا التقارب مع الزمن حتى أصبح ظاهرة فى حياتى، ثم ظاهرة ضاغطة على نفسى وعقلى حفزتنى إلى التماس القصيدة فى مصدر صحيح ـ ولم أكن أعرف لها مصدرا طوال هذه السنوات التى تقترب من نصف القرن! ـ ولم يطل التماسى لها فوجدتها «متلألئة» فى «المقامة البشرية» لبديع الزمان الهمذانى.

ولا يعنينى الآن ـ بعد أن وجدتها ـ أن تكون لشاعر حقيقى جاهلى يدعى بشر ابن عوانة، أو أن تكون من شعر بديع الزمان، وأن بشر بن عوانة لم يوجد قط، فبحسبى أن القصيدة نص ماثل الآن أمام عينى. إنها ملكى، وأستطيع أن أقلب فيها النظر بكامل حريتى.

داومت القراءة، ومزجت «الذكريات» بالحاضر، ومزجتهما معا بالمستقبل، مستخدماً فى ذلك طاقة الخيال التى من الله بها على، كما من بها على الآخرين، وأكملت كل ذلك بكتب جيدة قرأتها، وبأفكار ناس تحاورت معهم، وبرؤيتى فى أسفار قمت بها فى أرجاء الدنيا، وبقاعات دراسية أقمت فيها طالبا ومعلماً، وبرؤى تخايلنى فأمسك ببعضها، وأكاد أراها رأى العين، وأطمئن إليها أطمئناناً شبه يقينى.

ومضى على زمن أصبحت بعده مهيأ لفهم أفضل للقصيدة فزاد قلقى بزيادة «ضغط» القصيدة على روحى وذهنى، وأصبحت ـ فى النهاية ـ شغلى الشاغل. ولاحظت أنها احتلت بؤرة شعورى، واهتمامى، ودفعت ببقية المشاغل حتى واجباتى اليومية فى نواحى نشاط الحياة إلى حواف الاهتمام. وعندئذ صح عندى أنه أصبح من الواجب علىّ أن أشرك قارئى فيما لدى من قول عن هذه القصيدة. وأنا لا أبتغى بهذا غاية أبعد من أن أقرأ معه (لا له) عملاً شعريا من التراث

العربي يجعله أكثر أحساسا بهذا العمل، معناه ومعماره وأدوات تشكيله، ومراميه الذهنية والروحية (أو على الأقل ما استطعت تحصيله والتعبير عنه من ذلك). فإذا تحقق هذا الغرض أدى كلامى فائدته التى قصدت إليها على نحو كامل، وإذا لم يتحقق فلا بأس ولا خطر، ولن يكون الإخفاق (إخفاقى فى التعبير أو إخفاق القارئ فى تحصيل فائدة مما أقول) أول أو آخر كلام يقال ويذهب أدراج الرياح. إن عقيدتى لا تزال ثابتة فى أن النقد الأدبى هو علم (أو فن!) قراءة النصوص الإبداعية قراءة تكشف عن معناها وقيمتها (أو تكشف عن معناها ومن ثم عن قيمتها)، وكلما تقدم بى العمر رسخت عقيدتى هذه، واتضح لعينى عقم الحديث عن النظريات (وبخاصة النظريات المستوردة التى قضيت أنا نفسى لديها فترة من العمر ثم اقتصرت علاقتى بها على المعرفة التى أثقف بها نفسى دون الاستخدام الحرفى لها) وعن الكلام العام الذى لا يتجاوز سطح الأمور، وعقم تاريخ الأدب (بالمعنى الذى نفهمه ونستخدمه فى كتبنا)، وعقم تطبيق مناهج العلوم الأخرى (إنسانية أو تجريبية) على نصوص الأدب، وعقم عادات أخرى كثيرة فى حياتنا الأدبية.

ولا أرى مجالاً يصلح للتحدى أمام المشتغلين بالنقد الأدبى سوى أن يتقدموا إلى قراءة (أو «دراسة» أو قل ما شئت!) نصوصه، متسحلين بأكبر قدر من الثقافة التى تظهر فى مدى نجاح صاحبها فى التغلغل إلى أعمق نقطة ممكنة فى كيان النص، لا فى استعادة أمور حرفية من نظرية كذا أو كذا، ولا فى قسر نصوص الأدب العربى على الاستجابة إلى ما جد ببينات أخرى. والمقياس الذى أرتضيه لنفسى وللآخرين هو : **«قل لى كيف تقرأ النص الأدبى أقل لك أى نوع من المشتغلين بالنقد أنت»**.

وأود، قبل أن أتناول نص القصيدة، أن أحدد موقفي من نقطتين بعينهما: الأولى متصلة بحياة الشاعر، ويمكن تلخيصها في السؤال التالي: إلى أي حد نحن محتاجون - لفهم هذه القصيدة - إلى أن نعرض لحياة بشر بن عوانة؟ إن معلومات قليلة جداً متاحة لنا عن هذا الشاعر، ولكن أيشكل نقص هذه المعلومات عقبة تهدد فهم القصيدة نفسها فهما كاملاً؟ وحتى لو كانت المعلومات الموجودة لدينا عن حياة الشاعر وفيرة، أيلزم أن نعرض القصيدة بإزاء هذه الحياة، ونحزن إذا تعارضتا، ونسر إذا توافقنا؟

إنني بكل صراحة - وبدون أدنى مواربة - لا أرى أن القارئ الناقد محتاج إلى شئ من حياة الشاعر لنفهم شعره على المستوى التحليلي النقدي، وذلك لسبب واضح لدى - ويسير غاية اليسر - وهو أن القصيدة لها حياتها الخاصة التي لا تتوازى، ولا تتقاطع، مع حياة الشاعر على الإطلاق، فحياة الشاعر - باعتباره شخصا - كحياتي - باعتباري شخصا - لا تزيد عن ذلك ولا تنقص، وإذا كانت حياتي الشخصية لا تساعد قارئ مقالي هذا قليلا أو كثيرا، فحياة بشر بن عوانة بالمثل لا تساعد قارئ قصيدته قليلاً أو كثيراً. وهب أننا لا نعلم أدنى شيء عن صاحب هذه القصيدة أفيعني هذا أنها مستعصية على التحليل النقدي، أو أن تحليلها سيبقى ناقصا بالضرورة نتيجة لعدم معرفتنا بحياة صاحبها؟ ومن أدرانا بأن القدر الذي يمكن جمعه من أخبار حياة بشر بن عوانة قدر صحيح؟ وكيف يساعدنا - وهو حياة منقضية - على فهم القصيدة الشعرية (وهي حياة ماثلة ومستمرة)؟.

إن التعلق بفهم الشعر في ضوء حياة الشاعر وحياة الشاعر في ضوء شعره، وتردد العناوين العقيمة من مثل (فلان: حياته وشعره) في أبحاث الطلاب، وغير الطلاب، لدليل قوي على عدم نضج الفكرة التي تحكم قطاعا كبيراً من قطاعات الدرس الأدبي لدينا. إنه ليعني فهم الشعر على أنه انعكاس حرفي لحياة صاحبه، وحياة الشاعر على أنها بدورها صورة حرفية لما نجده في شعره، وحقيقة الأمر تختلف عن هذا اختلافا بينا. الشعر يخضع في منطقه لأمور متصلة بالتراث الأدبي

والنوع الشعرى، وأمور متصلة بتقاليد التعبير، مفردات اللغة، وصياغة العبارة، ونسيج الأسلوب، وإيقاع التركيب، والتصوير، ومراعاة النسب والأبعاد، وكيفية الرصف اللغوى، وأمور أخرى كثيرة جدا فى تقاليد التعبير، فى حين أن الحياة الشخصية تخضع فى منطقها لأمور مادية عملية تتشكل طبقا لما يمليه منطق الناس وعلاقاتهم فى حياتهم اليومية، فكيف يمكن التماس تفسير لهذا فى ضوء ذلك؟

والشاعر قد يعبر عن شىء فى حياته ، وقد يعبر عن شىء تفتقر إليه حياته. وفى الحالات التى يعبر فيها عن شىء فى حياته، لا يعبر عن ذلك على نحو مباشر (وكيف يكون التعبير على نحو مباشر شعرا؟)، إنما يقيم من هذا الشىء نسقا شعرياً. هذا النسق الشعرى لا يمكن أن يقام إلا على أساس من التقاليد «الشعرية» التى أشرت إلى بعضها، والتى تنتمى - بالضرورة - إلى نظام خارج حياة الشاعر.

لقد نسف «اليوت» فى مبرحلة مبكرة جداً من مراحل تفكيره النقدى فكرة «النقد البيوجرافى» نسفاً، وجاء «وارين» «ويليك» فأجهزا على البقية الباقية منها، ومع ذلك لا يزال لها فى حياتنا النقدية بريق عجيب، ولا تفسير عندى لهذا البريق إلا الاستنامة الكسول إلى جمع معلومات من هنا ومعلومات من هناك عن حياة الشاعر، ثم شرح الشعر شرحاً سطحيا يطرد (أو لا يطرد) مع هذه الحياة، وذلك كله لا يقدم شيئاً مفيداً لحركة النقد الأدبى، التى لن تستفيد إلا إذا نهضت على تطوير منهج موضوعى ناضج فى تحليل النصوص.

أما النقطة الثانية فمتعلقة بعلاقة الواقع الشعرى بالواقع المادى (وهى ليست لذلك بعيدة جداً عن النقطة السابقة) . لقد قيل لنا - فى قصة لا يمكن القطع بصحتها - أن بشر بن عوانة فى هذه القصيدة يصف صراعه مع أسد التقى به فى رحلة له قام بها تهدف إلى توفير المهر الكبير المفروض عليه ليتزوج ابنة عم له تدعى فاطمة. والسؤال الذى ينبغى أن يوجه، وينبغى أن يجاب عليه هو: هل من الضرورى أن يكون قد نشب صراع فعلى بين الشاعر والأسد؟ أقول إنه ليس من

الضروري أن يكون قد نشب صراع فعلى بين الشاعر والأسد؟ أى أنه ليس من الضرورى لتكسب القصيدة شرعيتها أن يكون لها أساس من الواقع، وأن الذى نشهده أمامنا فى القصيدة واقع فنى مكتمل، سواء أكان صورة فنية معتمدة على حادثة فعلية أم كان صورة فنية معتمدة على حادثة خيالية. ولا يضير القصيدة مطلقاً أن تكون الحادثة التى تبنى عليها محض خيال.

إن الذى نراه فى القصيدة ليس شجاراً بين رجل وأسد (وكيف يمكن أن يكون؟)، إنما هو على الحقيقة محاكاة شجار تم فى صورة لغة خاصة موسيقية تتبع هندسة خاصة تجعل منها قصيدة. ولو كان ما نراه أمامنا فى القصيدة شجاراً لوجب أن نعد تصوير عنترة قتله أعداءه «أحداث قتل»، ولوجب أن نعد خمريات أبى نواس «شرب خمر»، ولوجب أن نأخذ عطيلا بدم ديدمونة فى مسرحية شكسبير الشهيرة، ولا نقلب ـ نتيجة ذلك ـ معنى الأدب رأسا على عقب.

وينبغي ألا نمل من التذكير بهذه الحقيقة ـ على وضوحها ـ وهى أن ما نراه أمامنا فى العمل الأدبى «شعرا أو نثرا» ليس أحدانا على الحقيقة، وإنما هو «أيهام» أو «تخييل» كما يقول حازم القرطاجنى. ونحن إذا سلمنا بهذا انفتح أمامنا باب واسع لإعادة تشكيل المعنى الأدبى من داخل الأدب، بعيداً عن الأفكار المغلوطة عن نوع العلاقة الموجودة بين الواقع المادى «والواقع الشعرى»:

(١) أفاَطِمُ لو شهدتِ ببطن خبتٍ وقدْ لاقى الهزبرُ أخاك بشراً

(٢) إذاً لرأيتِ ليثاً زارَ ليثاً هزبراً أغلباً لاقى هزبرا

(٣) تبهنس إذ تقاعس عنهُ مهرى محاذرة فقلت: عقرت مهرا

(٤) أنل قدميّ ظهرَ الأرض إنى رأيت الأرض أثبت منك ظهرا

(٥) وقلت له وقد أبدى نصالا محددةً ووجهاً مكفهراً

(٦) يُكفكفُ غيلةَ إحدى يديهِ ويبسط للوثوب علىّ أُخرى

(٧) يُدل بمخلبٍ وبحد نابٍ ... وبا للحظات تحسبهن جمرا

(٨) وفى يمناى ماضى الحدّ أبقى ... بمضربه قراعُ الموت أثرا

(٩) ألم يَبْلُغْكَ ما فعلت ظُباه ... بكاظمة غداة لقيتُ عمرا

(١٠) وقلبى مثلُ قلبك ليس يخشى ... مُصاولةً فكيف يخاف ذَعرا

(١١) وأنت تروم للأشبال قوتاً ... وَأطلبُ لابنةِ الأعمام مَهْرا

(١٢) ففيم تسومُ مثلى أن يولىَّ ... ويجعلَ فى يديك النَّفسَ قسرا

(١٣)نصحتك فالتمس ياليث غيرى ... طعاما إنَّ لحمى كان مُراً

(١٤) فلما ظن أنَّ الغشَّ نصحى ... وخالفنى كأنى قلتُ هجرا

(١٥) مشى ومشيت من أسدين راما ... مَراما كان إذْ طلباهُ وعرا

(١٦) هزرتُ له الحُسامَ فخلت أنى ... سللت به لدى الظلماء فجرا

(١٧) وجدت له بجائشة أرته ... بأن كذبته ما منته غدرا

(١٨) وأطلقت المهنَّدَ من يمينى ... فقد له من الأضلاع عشرا

(١٩) فخر مجندلاً بدم كأنى ... هدمت به بناءً مشمخراً

(٢٠) وقلت له يعزُّ علىّ أنىّ ... قتلت مناسبى جلداً وفخراً

(٢١) ولكن رمت شيئاً لم يرمه ... سواك فلم أطق يا ليث صبرا

(٢٢) تحاولُ أن تعلِّمنى فرارا؟ ... لعمر أبيك قد حاولت نُكرا!

(٢٣) فلا تجزع فقد لاقيت حُرا ... يحاذر أن يعاب فمتَّ حراّ

(٢٤) فإن تك قد قتلت فليس عارا ... فقد لاقيت ذا طرفين حُرا

تتقدم هذه القصيدة نحو هدفها بخطوات واثقة، وثوق المقاتلين الشجعان النبلاء. وهى تتكون من مدخل يستغرق أربعة أبيات (١ ــ ٤)، يليه تحضير طويل للاشتباك الفعلى يستغرق تسعة أبيات (٥ ـ ١٣). وهذا التحضير يصور «معركة كلامية»، أو استعراضا لقوة الجانبين، أو عملية «جس نبض» محسوبة تقوم بها كل قوة للقوة الأخرى. ويأتى بعد التحضير التحام سريع تحسم به المعركة يستغرق ستة أبيات (١٤ ــ ١٩)، ثم تختتم القصيدة بتعليق متوازن على المعركة فى خمسة أبيات يكشف عن مزيد من القيم، وعن إنصاف للنفس والغير فى صراع الأنداد (٢٠ ـ ٢٤).

يقيم البيت الأول للقصيدة بعض الركائز المهمة التى ستبنى عليها، والتى ستظل تكون عناصر فاعله خلال العمل الشعرى كله. وهذه الركائز هى «المراجع» التى لا يستقيم «الخطاب الشعرى» بدونها، وستحظى هذه المراجع بإشارات بعضها خاطف، وبعضها مفصل، وذلك حتى آخر مرحلة من مراحل القصيدة، مكونة بذلك أصل «النسيج الشعرى، الذى منه تبدأ الأفعال، وإليه ترتد.

وأولى هذه الركائز ـ أو المراجع الشعرية ــ بشرى (أفاطم)، وثانيها مكانى هو «ميدان المعركة» (ببطن خبت)، وثالثها خليط من الحيوان والبشر، وهو عنصرا الصراع (الهزبر + أخاك بشرا)، ورابعها مجموعة من الروابط الفعلية التى تعطى الحدث معناه، وحركته الضرورية (شهدت + لاقى) . ويرجع التعبير عن الأخوة (أخاك) إلى «أفاطم»، ولكنه يشيع فى الوقت ذاته جوا من المساواة (أو الإخاء) فى السياق كله، ومن ثم فهو يرهص ارهاصاً شديداً ـ ومبكراً ـ بفكرة «توازن القوى» التى تنتظم القصيدة كلها.

وإذ يتقدم البناء الشعرى تختفى بعض «المراجع» الثانوية، ويتضاءل أثر بعضها، فينفسح بذلك المجال للمراجع الأساسية لتأخذ مكانها البارز بصفتها الأطراف المؤسسة للصراع. وهكذا لا يتبقى أمامنا فى البيت الثانى سوى «الفعل» (رأيت ـ زار ــ لاقى)، «والفاعل» (أو طرفا الصراع ـ ليثا + ليثا + هزبرا + هزبرا). وتوزع الصفات والأفعال والأسماء بالعدل والقسطاس دليل قوى على توازن البنية، وهو ـ كذلك ـ دليل قوى على تعادل كفتى الميزان، أو بعبارة جارية دليل على «توازن القوى». وهذا هو الذى يسوّغ افتراض وصف كامن ـ نكاد نراه رأى العين ـ إثر كلمة «هزبرا» الثانية، فطبقا لاعتدال ميزان القوى لابد أن يكون «الهزبر» الثانى أغلب ما دام «الهزبر» الأول أغلب.

ولأننا لا نزال فى المقدمة نرى أن القصيدة تسمح بظهور بعض العناصر «المرجعية» المستحدثة، ولكن بعضها ما يكاد يبرز حتى يختفى إلى الأبد، وفى هذا دليل على أن من «المراجع» ما يساعد على تقدم البنية الشعرية ببقائه مؤثرا فاعلاً، ومنها ما يساعد على تقدم تلك البنية بإسقاطه إذ لم تثبت فعاليته. لكأن القاعدة فى الشعر أن العنصر الذى لا يتقدم بنا لا يبقينا حيث نحن بل يتأخر بنا، وإذن فمن الخير التخلص منه فوراً، وذلك هو مغزى ظهور عنصر «حيوانى مستأنس» هو المهر، ثم وضعه موضع الاختبار فى الفعل، ولكنه سرعان ما يخفق (تقاعس عنه مهرى)، ويخفق جبنا (محاذرة)، فيكاد يسبب بإخفاقه اضطراب ميزان القوى، غير أن الغضبة الكبرى على هذا المهر، والتى استغرقت فى القصيدة جزءاً من البيت الثالث، وكل البيت الرابع، أعادت الأمور إلى توازنها: **فقلت عقرت مهرا.**

أنل قدمى ظهر الأرض إنى

وجدت الأرض أثبت منك ظهرا

وعودة القوى إلى توازنها لـم تتحقق بالتعويض عن تقاعس المهـر بتلك الغضبة الكبرى، بل تحققت بالتخلص منه جملة ، فعاد الصراع بذلك صراع راجل لراجل (لا راكب لراجل كما كان الأمر في حالة وجوده)، وبذلك تكون العودة إلى حرب «المشاة» هى التى حفظت للصراع توازنه، مزيلة بذلك أية شـبهة فى فرص أضافية تتـاح لجانب دون آخـر، غيـر شجـاعة القلب، ومـهارة القـتال، وغـير السـلاح «الإنسانى» التقليدى (الذى هو السيف) مقابلا بأسلحة الأسد التقليدية.

تقدم القصـيدة بعد هذه التوطئـة المؤثرة نوعا من «الحرب الكلاميـة» التى تسبق الالتحـام القتـالى، وهى حرب تجرى فـى شكل «مونولوج داخلى» يقـوم به أحد طرفى صراع. ولكن قـيام طرف واحد به لا يخل بـالتوازن لأن هذا الطرف يؤدى بهذا المونـولوج عن نفسه وعن الطـرف الآخر على قدم المسـاواة . هذا «المونولوج الداخلى» يكشـف عن الأسلحـة التى يتسلح بهـا الطـرفـان، وهى تبـدأ بالطرف الصامت الذى «يسـتعرض» أسلحتـه عامدا إلى اضـعاف مقاومـة الخصم من نواح شتى . إنه يبدى (نـصالا محددة، ووجهـا مكفهرا) وهما سـلاحان يهدف بالأول منهما إلى معادلة ما يحـمله الطرف المقابل من سلاح (وقارن بين «النصال المحددة» هنا وبين «ماضى الحـد» الذى سيأتى ذكرة فى الـبيت الثامن) . أما السـلاح الثانى فيهدف به إلى ضمان التخـويف المعنوى (الناشئ من الوجه المكفهر) إلى التخويف الحسى الناشئ «النصال المحـددة». وهكذا تساند «الحرب النفسيـة» حمل السلاح. ومن الحق أن نقول إن هذه الحرب النفسية بدأت من جانب العدو فى مرحلة مبكرة. وذلك حين «تبهنس» الأسد إذ تقاعس المهر.

وهذه الحرب النفسية تطول طولاً مقصودا:

يكفكف غيلة إحدىٰ يديه   ويبسط للوثوب على أخرى

وهو طول يبدو وكأنه لا يقف عند حد، وكـأنه يهدف إلى الوصول بالمعركة إلى نهايتها حتى من قـبل أن تبدأ على الإطلاق، وذلك عن طريق «التخويف المعنوى» هذا. إنه يطور التـخويف عن طريق «الإدلال» هذه المرة (يدل بمخلب وبـحد ناب) فهو يضـيف «المخلب» هنا إلى «حد الناب» الذى كان قـد أبرزه هناك «أبدى نصالا محددة). وهذا التطوير يراد به تصعيد الإحساس بالخوف بإعطاء الانطباع بأن نتيجة المعركـة أمر مفـروغ منه، وبأن هذا «الإدلال» ليس استـعراض الحرب بقـدرما هو استعـراض النصر. على أن الأسلحة لم تنتـه بعد؛ «فالوجه المكهفـر» هناك يسانده هنا من جـديد، ومن ثم يضـاعف من أثره، بريق غـريب فى العـينين (باللحظات تحسبهن جمرا) فما الذى يمكن أن نفـهمه من المقابلة بين الوجه المكفهر وبين البريق الشبيه بالجـمر فى العينين إذا لم يمكن أن نفهم منهما أن حدة الغـضب الطبيعى قد مازجها ـ أن لم نقل حل مـحلها ـ نوع من الاستعراض التخـويفى الهادئ المقصود لذاته الذى يمتزج فيه الفـعل الطبيعى بالفعل التمثيلى. وإذن فقـد استخدم الوحش كل أعضائه استـخداماً ما هرا باهراً بلغ ذروة تأثيره فى تسليط عينيـه الملتهبتين على الخصم. ترى هل فعل ذلك لينومه تنويماً «مغناطيسيا» يصيبه بنوع من الشلل الذاتى الذى يغنيه (الوحش) حتى عن مجرد الهجوم الفعلى؟

عند هذا الحـد يبـدأ دور الطرف الآخر فى استـعراض مـا لديه (وتأمل كـيف استعرض أسلحة خصمـه أولا، وذلك ليؤكد التوازن فى توزيع الفرص بينه وبينه، فمـا دام هو الذى يقوم بحكاية الحـال ويؤدى «المونولوج» فلا أقـل من أن يعوض خصمه عن ذلك بالكلام عنه أولا).

وإذا كانت أسلحة الخصم الأول متنوعة فإن أسلحة الخصم الآخر متنوعة جداً؛ فمنها ما هو حسى، ومنها ما هو معنوى، ومنها ما يتصل بالأهداف العملية، ومنها

ما يتصل بالحجج المنطقية؟ ففى الناحية الأولى يوجد سيف (ماضى الحد)، وهو يقدم هنا لا بصفته المحسوسة فحسب وأنما بتاريخه كذلك .

ألم يبلغك ما فعلت ظباه بكاظمة غداة لقيت عمرا؟

فهو سيف يمتلك البعدين، البعد الحاضر المرئى المتمثل فى (ماضى الحد) والبعد التاريخى الذى يكشف عن تجربته السابقة، ويالها من تجربة تلك التى طبقت شهرتها الدنيا، وعجيب ألا يبلغ ذكرها سمع الحيوان الأعجم!

وفى الناحية الثانية يوجد الرصيد المعنوى المتمثل فى شجاعة القلب، والذى يتوازن مع شجاعة قلب الخصم ـ دون زيادة أو نقصان ـ فتكون النتيجة المنطقية الوحيدة لهذا التوازن نتيجة يفهمها هذا الخصم حق الفهم .

وقلبى مثل قلبك ليس يخشى مصاولة فكيف يخاف ذعرا

وفى الناحية الثالثة ينشأ نوع جديد من التكافؤ عن طريق المقارنة بين أهداف كل خصم، وهى أهداف تتوحد فى ارتباطها بدافع واحد حيوى هو بقاء النوع:

وأنت تروم للأشبال قوتا وأطلب لابنة الأعمام مهرا

وفى الناحية الرابعة ـ التى تستغرق البيتين الثانى عشر والثالث عشر ـ تقدم النتيجة ملخصة ويسدى النصح فى سخرية:

ففيم تسوم مثلى أن يولى ويجعل في يديك النفس قسرا

نصحتك فالتمس ياليث غيرى طعاما إن لحمى كان مرا

وتأمل ما فى العبارة الأخيرة «إن لحمى كان مرا» من عودة ـ غير مباشرة ـ إلى استعراض القوة .

وبهذا القدر من استعراض القوى يبلغ الصراع نقطة حرجة، ويصل «الفعل الشعرى» إلى مفترق طرق، ويتحتم حدوث «انعطاف» فى جهة أو أخرى، ومعنى هذا أننا نتوقع الآن تطورا حاسما هنا أو هناك. وهذا التطور الحاسم محتاج إلى «مفصل» أو «معبر» يسهل به الانتقال من «كتلة» شعرية إلى «كتلة» أخرى. وقد جاء هذا «المفصل» أو «المعبر» متمثلا فى البيت الرابع عشر من القصيدة:

فلما ظن أن الغش نصحى وخالفنى كأنى قلت هجرا

وهو «معبر» طبيعى إلى أقصى حد، لأنه يتكون من مادة هى مزيج مما مضى، ومما سيأتى، ففى الناحية الأولى نجد (فلما ظن أن الغش نصحى)، وفى الناحية الأخرى نجد (وخالفنى كأنى قلت هجرا). وهذا البيت «المعبر» لا يقوم فحسب بمهمة الربط الذى يسمح بتداخل الأجزاء بعضها فى بعض علي نحو فعال، وإنما «يشى» بذلك، ولا يصرح به، وذلك لأنه يحتوى ـ من ناحية ـ على «وخالفنى» (ومن يخالف فى سياق استعراض القوى السابق يحل عليه العقاب)، ولأنه من ناحية أخرى يعلق الجواب، فتبقى أنفاسنا معلقة بتعلقه.

وفى هذا الجو المتوتر إلى أقصى حد تتقدم القصيدة إلى ذروتها، أو إلى «الفعل الشعرى» الحاسم. وحين أقول «تتقدم» أكاد أعنى هذا حرفيا، ذلك أن أول ما يطالعنا هنا هو «مشى ومشيت». وهى صيغة تحقق فى السياق جوا من «المساواة» المطلقة، «والتكافؤ» المطلق . وهذا الجو يعلن عن نفسه بعد ذلك في أكثر من مظهر، فهذا الزحف يتم من الجانبين فى اللحظة ذاتها. ولطرف الزحف اسم واحد (من أسدين)، وهما يشتركان على نحو مطلق فى أن لكل منهما هدفا (راما مراما)، وهذا الهدف موصوف بالصفة ذاتها (كان إذ طلباه وعرا)، فأى توزيع لعناصر الموقف يمكن أن يكون أكثر اعتدالا من هذا؟ وأى توازن يمكن أن يتحقق

من طريق أدق من استخدام فعلين من مادة واحـدة يفصل بينهما حرف من حروف المساواة (مشى ومشيت) ثم مـزج طرفى الصراع فى صيغة واحدة، اسمـا وهدفا وصفة هدف (من أسدين راما مراما . . وعرا)؟

لقد انبعث «البريق» من قبل من أسلحة الخصمين (نصالا محـددة ـ حد ناب وباللحظات ـ تحسبهن جمرا ـ ماضى الحد . وهو يتركز الآن ـ فى اللحظة الحاسمة فى صورة خاطفة تؤديها العبارة الشعرية (سللت به لدى الظلمـاء فجرا). وهذا البريق الكـاشف الخاطف، المكثف، تصاحبه حـالة من الكشف المعنوى تكون له عمقا دافعا به إلى تحقيق نتيجته الطبيعية الباهرة. ثمة حركـة حسية ماثلة فى عبارة (هزرت له الحسـام) تقابلها . وترفدها وتحـقق فعاليـتها ومن ثم تأثيرها، حـركة معنوية مـوارة فى عبارة (وجدت له بجـائشة)، وتضافـر التعبيـرين هو الذى يجعل الفعل الشعرى فعلا حيا إيجابيا يؤتى ثمـاره السريعة الحاسمة فتجئ الذروة الشعرية متألقة تألقا عجيبا فى البيتين الثـامن عشر والتاسع عشر من القصيدة. لكأن المعركة حسمت فى نفس الشاعر (حين جاد بجائشـة) قبل أن تحسم فى ميدان القتال (وقد أشـرت من قـبل إلى أن الخصـم كان يحـاول فـعل شىء من ذلك حين كـان يدل بمخلب وبحد ناب، فهذه الجائشة التى أكدت لديه ـ قبل أن يستخدم السلاح ـ بأن أمنيات الخصم أصبـحت أكاذيب تذورها الرياح: بأن كذبته ما منتـه غدرا) فالضربة المادية الحاسـمة تجئ تحقيـقا فعليا لضـربة معنوية حاسـمـة سابقة عليهـا هى الجود بالنفس، وكأن الذى لا يجود بـنفسه قبل أن يجود بضـربة من سلاحه لا يمكن أن يثق فى تحقيق النصر:

وأطلقت المهند مـن يمينى ... فقد له من الأضلاع عشرا

فخر مجدلا بـدم كأنى ... هدمت به بنـاء مشمخـرا

كـيف يمكن أن نتـصور استـخدام السـيف على أنه «إطلاق» السـيف دون أن

نتصوره وكأنه «طلقة» سهم أو رصاصة؟ إنه يرى - لمهارة تسديده وسرعة إصابته - كأنه انفصل عن يد صاحبه، أو تراه استخدمه بطريقة «رشق السلاح»؟ أيا كان الأمر فقد أتت النتيجة المترتبة على أنه إطلاق (لا طعن أو ضرب مثلا) نتيجة باهرة ومدمرة فى آن، أو لنقل إنها باهرة لأنها مدمرة. ولا يمكن فى هذا السياق أن تكون باهرة على أى نحو آخر. إنها نتيجة متساوقة إلى أقصى حد مع مقدمتها. فلو أنه ضرب بالمهند لحطم أو كسر (أو قل ما تشاء فى هذا الإطار) ولكنه أطلق فقدّ (ولكل فعل نتيجته التى تتلاءم معه). أما الأضلاع العشر فلا حرج فى أن تكون أحدى عشرة، ولا حرج فى أن تبقى كما هى عشرا، والمهم أن الفعل تمخض عن هذا النوع من الأنهيار العظيم لهذا النوع من البناء الهائل. لقد خر البناء الشامخ كأنه سقف، أو كأنه حصن، أو كأنه جبل، أوكأنه كيان خرافى مترامى «الجوانب»، أو مترامى «الأصوات». لكأن هذا البناء العظيم خر (أو هد) على أربع مراحل، نسمعها مباطئة، ونكاد نراها متداعية مرحلة مرحلة فى هذا البنية الصوتية المترامية الجوانب «مشمخرا» (أو لنقرأ بالطريقة البطيئة : مش / م / خر / را).

لقد بلغت عقدة «الفعل الشعرى» الآن مداها، وأحكمت مراحليا، من مدخل، إلى عرض، إلى ذروة . ولكن «الشفاء»، أو «التطهير»، أو «تأمل ما كان»، أو «ما بعد المعركة» . لا يزال محتاجا إلى معادل شعرى، ونحن نرى هذا متحققا فى الأبيات الخمسة الأخيرة من القصيدة. وقد يقال إن خمسة أبيات من أربعة وعشرين بيتا (هى عدد أبيات القصيدة) كثير على «الخاتمة»، ولكننا إذا استحضرنا معنى أن يأخذ الإنسان نفس خلاص عميقا بعد أزمة شديدة تحتبس فيها لأنفاس، صح لدينا أن هذا العدد من الأبيات لا يخل بتوازن حركات القصيدة المتوالية (لا أستثنى من ذلك جانب التوازن الكمى).

والآن، ما الذى تؤدية بالضبط هذه «الأبيات ـ الخاتمة» ؟ وهل ما يمكن أن يبدو على سطحها من تلخيص لمواقف مرت من قبل هو كل ما تحمله من قيمة؟ إن نظرة إضافية إلى مسألة «الإنصاف»، أو«العدل»، أو «التوازن» التى تنتظم القصيدة من أولها إلى آخرها، قد تضع هذه الأبيات الأخيرة فى وضعها الصحيح، بصفتها «قوة رابطة» لمركز التوازن هذا، مؤكدة له، ومهيمنة عليه، ومضيفة إليه ـ بعين الفاحص المراجع ـ مزيدا من المادة فى كفتى الميزان، وذلك حتى تطمئن النفس إلى أن «الاعتدال» أصبح متحققا مائة فى المائة.

إن العودة إلى «مناجاة النفس» فى خاتمة القصيدة تتيح فرصة لنوع من التأمل الصافى المركز. وما أشبه بداية هذا التأمل برثاء صديق عزيز (يعز على!) . لقد اصطرع الندان، وحين حسم الصراع لم يبق أثر للعداوة، بل إنى أقول إن روح العداوة لم يبد له أثر فى أية مرحلة من مراحل الصراع فى القصيدة . أما هنا فالقرب الحميم متحقق فى أشد حالاته، كما أشرت ، وفى أوثقها عرى (قتلت مناسبى)، وفى أكثرها دلالة على الإعجاب المتضاعف المعبر عنه في وصفين متتابعين متضافرين (جلدا وفخرا).

ويتحول هذا الرثاء الحزين ـ بإدامة التأمل فيه وفى جذوره ـ إلى شىء أشبه بعتاب صديقين بعد موجة جفاء، وهو عتاب يتدرج من نبرة محايدة (ولكن رمت شيئاً لم يرمه سواك)، إلى نبرة اعتذارية تفسيرية (فلم أطق يا ليث صبرا) إلى نبرة شبه غاضبة تقف بالأمر كله على حافة التوتر من جديد:

تحاول أن تعلمنى فـــرارا   لعمر أبيك قد حاولت نكرا

وتعود هذه الدورة ـ بعد اكتمالها ـ إلى جذر دورة جديدة من التأمل تختتم بها القصيدة، وفى هذه الدورة الختامية تظهر النبرة الرثائية المواسية (فلا تجزع) مشمولة

من طرفيها بصراع الأنداد ـ الذى هو لب الفعل الشعرى كله فى القصيدة؛ فقد أكد كل حريته بطريقته، المنتصر الحى الذى (يحاذر أن يعاب)، والمهزوم الميت الذى غامر مغامرة كلفته حياته، ونفت عنه كل أثر للهزيمة بمعناها الجالب للعار:

فإن تك قد قتلت فليس عارا   فقد لاقيت ذا طرفين حرا

تلك هى القصيدة الفريدة الغريبة المنسوبة إلى الشاعر الصعلوك بشر بن عوانة. وهى مغامرة شعرية جريئة تعادل المغامرة الواقعية التى يمكن أن نتصورها فى لقاء إنسان نموذج (الشاعر، الفارس، الصعلوك) بخطر نموذج (الوحش فى نموذجه الأعلى = الأسد)، وقد جرت إلى نهايتها فى إطار قصصى محبوك الأطراف، من مدخل، إلى عرض، إلى تأزم، إلى ذروة، إلى انفراج. على أن كونها قصة محبوكة الأطراف لا يكشف وحدة عن قيمتها، وأثرها فى نفس قارئها، إذ إنه لا يصف سوى إطار القصيدة، والإطار ـ مهما كان محبوكا ـ يبقى إطاراً، أى يبقى وسيلة إلى هدف ما. ومن ناحية أخرى قد يكون الإطار محبوكا، ولا يكون أثره بالغا، أما فى حالتنا هذه فقد نجح الإطار المحبوك فى إبراز القيم الذهنية الروحية التى هى غاية من غايات هذا الأسلوب القصصى «الدرامى» للقصيدة.

لقد كشفت القصيدة ـ خطوة خطوة، ومن خلال التجسيد، والتعبير بالمحسوس، وفحص جزئيات الموقف، وإقامة الصراع وإدارته على أكمل وجه ـ عن تقاليد «المواجهة»، «وأخلاقيات» التعامل وأصول الإحساس بالنفس، والإحساس بالغير، متحولة ـ فى تعاطف إنسانى غريب ـ من مستوى التعامل بين الحيوان والبشر إلى مستوى رمزى، يتجاوز أية حادثة بعينها، وأية مخلوقات بعينها، تتوحد فيه الكائنات، وينتقل به الخطاب فى يسر بين عناصر هذا الوجود، فالإنسان يتوجه بالخطاب إلى الأسد، والأسد يعى خطاب الإنسان، بل إن الإنسان

الحى يتوجه بالخطاب إلى الأسد الميت، والأسد الميت يعى خطاب الإنسان الحى. وهذا «التواصل» الكامل بين عناصر الوجود هوالذى ينشئ للهزيمة شرفا يتساوى مع شرف الانتصار، وذلك حين تصبح المعركة - لا نتيجتها - هى بؤرة الصراع، فتبرز - من ثم - «أخلاقيات» الصراع فى ضوء جديد.

وتتجلى هذه «الأخلاقيات» فى عدة مستويات فى القصيدة: فى التوازن القولى، الذى ينصف الغير، كما ينصف النفس، ويعطى الخصم الصامت - بل الخصم «المهزوم» الميت - قدرا من «الحضور» يتساوى مع القدر المتحقق للخصم الناطق، المنتصر، الحى، وفى توازن الصفات الحسية والمعنوية، وفى توازن أساليب المواجهة، وفى توازن الالتحام الحسى. وهى تتجلى - أعمق ما يكون التجلى - فى ذلك النوع الغريب من الالتحام المعنوى الذى انتقل بالموقف كله إلى مستوى رفيع جعل من المنتصر والمنهزم كياناً واحدا. لقد كان الشاعر - فى بداية الصراع وفى أثنائه - يستعير صفات خصمه (ليثا) زار ليثا - هزبرا أغلبا لاقى هزبرا - مشى ومشيت من أسدين) فكأنه بذلك كان ينظر فى مرآة، وعاد فى نهايته يعير خصمه صفاته (لاقيت حرا، فمت حرا) فكأنه بذلك كان ينظر - من جديد - فى مرآة.

❋ ❋ ❋

العقاد والشعر
النظرية والتطبيق

لم تكن آراء العقاد النقدية التى رددها طول حياته ردود أفعال لما كان سائداً قبله فى الحياة الأدبية، أى أنه لم يقصد بهذه الكتابات مجرد نقض شعر شوقى الذى جاء فوجده متربعاً على عرش الشعر، ممثلاً للمدرسة الكلاسيكية الجديدة. إنما كانت هذه الآراء - فى مرماها البعيد - تحولا ثقافيا أرسى معالم ما يمكن أن نُسميه الآن بسياق النقد العربى الحديث. وهذه الآراء النقدية ليست منبتة عن آراء العقاد الفكرية والأدبية العامة ، وليست منبتة عن آرائه فى «العبقريات» وسير الرجال، بل ليست منبتة فى واقع الحال عن آرائه السياسية والاجتماعية. ويعنى هذا كله أن العقاد كان يصدر فى كتاباته عن موقف مبدئى واحد؛ يتفرع إلى فروع، ويبقى موحداً، مرئيا فى كل نشاط ذهنى وعاطفى مارسه ذلك الرائد فى حياته الممتدة .

وأول فكرة نتناولها فى نظرية الشعر عند العقاد هى فكرة «الصدق الشعرى»؛ فقد دعا إلى قياس مدى الأصالة الشعرية بمدى الصدق فى الشعر. وهذا يعنى أن العقاد ربط الحياة الشعرية بالعالم الداخلى للشاعر، مناهضا بذلك النظرية الكلاسيكة التى تربطها بالطبيعة الخارجية، ومناهضا بذلك كذلك النظرية الكلاسيكية الجديدة التى تربطها بالطبيعة الخارجية مع إضافة هدف مقصود للشعر يحدثه على حياة المتلقين. وقد رتب العقاد على قضية الصدق الشعرى هذه ضرورة أن يكون الشعر الجيد دليلا على شخصية قائله؛ فكل شعر ليس عليه سمة صاحبه

إنما هو شعر زائف، وذلك لب النظرية التى طبقها على شعر ابن الرومى فى كتابه «ابن الرومى ـ حياته من شعره» الذى يقول فى مقدمته :

فنحن نقول موجزين إن الطبيعة الفنية هى تلك الطبيعة التى تجعل فن الشاعر جزءاً من حياته أيا كانت هذه الحياة من الكبر أو الصغر ومن الثراء أو الفاقة، ومن الألفة أو الشذوذ. وتمام هذه الطبيعة أن تكون حياة الشاعر وفنه شيئاً واحدا لا ينفصل فيه الإنسان الحى من الإنسان الناظم. وأن يكون موضوع حياته هو موضوع شعره، وموضوع شعره هو موضوع حياته، فديوانه هو ترجمة باطنية لنفسه يخفى فيها ذكر الأماكن والأزمان ولا يخفى فيها ذكر خالجة ولا هاجسه مما تتألف منه حياة الإنسان».

وفكرة العقاد هنا ـ فى معنى الشعر الصحيح ـ ذات شقين، شق رومانسى، يرى الشعر تعبيرا عن النفس، وشق «بيوجرافى»، يرى الشعر صورة لأحداث حياة صاحبه. ولست أقول إن هذه الفكرة بشقيها قد أصبحت الآن تاريخا ، ولكننى أقول إن المنهج الرومانسي فى معنى الشعر قد أضعفه «إليوت» بنظريته الموضوعية التى انتهى فيها ـ بعد محاجة طويلة ـ إلى أن «الشعر ليس تعبيرا عن العواطف، وإنما هو هروب من العواطف». كذلك تعرض المنهج البيوجرافى لحملة عنيفة قادها «ويليك» و «وارين» فى كتابهما «نظرية الأدب»، فتداعت أركانه مفسحة الطريق إلى تمكن منهج «النقد الجديد» الذى يحلل النصوص من داخلها، ولا يربطها بعامل دون نسجها الداخلى الذى تتركب منه .

أدار العقاد نقده العنيف لشوقى على فكرة الصدق الشعورى، أو دلالة الشعر على شخصية صاحبه، وهو إذ لم يجد ملامح شخصية شوقى فى شعره حكم على هذا الشعر بأنه شعر مصنوع، وليس أصيلا صادقا. ومن الواضح أن العقاد

يعوّل كثيرا جداً على هذه الفكرة، ويقدمها فى عبارات لا ينقصها الوضوح ولا الحماسة. وهى عبارات تقف شهرتها وتردد اقتباسها فى النقد العربى الحديث إلى جوار عبارات مشهورة لسدنى وهو راس وارنولد والبوت صنعت تاريخ النقد الأدبى فى الغرب. يقول العقاد فى كتاب «الديوان» موجها الكلام إلى شوقى :

«فاعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصى أشكالها وألوانها. وليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشئ ماذا يشبه، وإنما مزيته أن يقول ما هو، ويكشف لك عن لبابه، وصلة الحياة به. وليس هم الناس من القصيد أن يتسابقوا فى أشواط البصر والسمع. وإنما همهم أن يتعاطفوا، ويودع أحسنهم وأطبعهم فى نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمعه، وخلاصة ما استطابه أو كرهه. وإذا كان كدك من التشبيه أن تذكر شيئا أحمر ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله فى الاحمرار فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شيء واحد، ولكن التشبيه أن تطبع فى وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع فى ذات نفسك . وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان فإن الناس جميعاً يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس. وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء، يمتاز الشاعر على سواء، ولهذا لا لغيره كان كلامه مطربا مؤثرا، وكانت النفوس تواقة إلى سماعه واستيعابه لأنه يزيد الحياة حياة كما تزيد المرآة النور نورا. والمرآة تعكس على البصر ما يضئ عليها من الشعاع فتضاعف سطوعه، والشعر يعكس على الوجدان ما يصفه فيزيد الموصوف وجوداً إن صح هذا التعبير، ويزيد الوجدان إحساسا بوجوده. وصفوة القول أن المحك الذى لا يخطئ فى نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره، فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء، وإن كنت تلمح وراء

الحواس شعورا حيا ووجدانا تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم ونفحات الزهر إلى عنصر العطر فذلك شعر الطبع القوى والحقيقة الجوهرية. وهناك ما هو أحقر من شعر القشور والطلاء وهو شعر الحواس الضالة والمدارك الزائفة، وما إخال غيره كلاما أشرف منه بكم الحيوان الأعجم».

تجمل هذه الوثيقة فكر العقاد فى معنى الشعر وغاياته، فالشعر تعبير عن الإحساس (أو لنقل: الشعر من الشعور)، وهو صورة كاشفة لحقيقة الأشياء لا لأوصافها الظاهرية، وهو عامل فعال فى إحداث المشاركة الوجدانية، وهدفه توصيل المشاعر إلى نفوس المتلقين، وذلك من طريق التجسيد بوسائل فنية كالتشبيه، وهو لذلك كله ينفذ إلى صميم الأمور، ومن ثم يضاعف الإحساس بالحياة. والأفكار التى تجملها هذه الوثيقة تتردد فى كتابات العقاد النقدية كلها، وهذا التردد يعبر عنه أحيانا فى إجمال مثل : «الشعر هو التعبير الجميل عن الشعور الصادق»، ومثل الشاعر هو «من يشعر ويُشعر»، ومثل «التعبير عن النفس هو الأدب فى لبابه»، ويعبر عنه أحيانا فى تفصيل مثل قول العقاد: «وليس التجديد أن نقحتم المعانى ونتعسف الخواطر، لأن المعانى والخواطر أدوات الشاعر ووسائله، وليست بغاياته وقصارى مقاصده، فإذا مثل ما فى نفسه بغير التجاء إلى ذلك الذى يسمونه المعنى أو الخواطر فهو الشاعر القدير والوصاف المبين، وإذا أكثر من المعانى والخواطر، لأنه يريد أن يكثر منها، لا لأنه يريد أن يمثل بها حالة نفسه وحقيقة حسه فليس هو الشاعر، ولو أبدع فى هذا غاية الإبداع، واخترع من التوليد والتجديد مالم يأت بمثله المتقدمون والمتأخرون، وإنما التجديد أن يقول الإنسان لأنه يجد فى نفسه ما يحسه ويقوله، وما أجدر أن يحس ويقال: «من ساعات بين الكتب»

لقد تدرج العقاد فى التعبير عن هدف الشعر فبدأ بما يوهم ربط هذا الهدف بنوع من «النفعية» التى تذكر بمنهج «الالتزام»، ولكنه فى مجرى التعبير عن آرائه انتهى بالشعر إلى هدف «إنسانى» يرمى إلى إحداث آثار فى النفس أبعد من كل نفعية ومن كل التزام. يقول (وقد كتب هذا مبكرا سنة ١٩١٦):

«ولست أنا من القائلين بأن الآداب مطلوبة لذاتها، فإن هذا القول يبطل الحقيقة المقررة، وهى أن لكل شئ سببا ونتيجة. ولكنى أقول إن الآداب مطلوبة لمنافعها بأوسع معانى المنفعة، وإن كثيرا من منافعها ينظر بالأعين ويلمس بالأيدى».

(من مقدمة ديوان «يقظة الصباح»).

لكنه يعود فيفسر المنفعة تفسيرا يعود بها إلى عالم النفس، ويبعدها عن أية منافع مادية مقصودة: «وليس معنى ذلك أن الناس يقصدون منافع الآداب إذ يشغفون بها، بل هو شغف لدنى كاشتهاء الجائع الطعام، فهو لا يجوع لأنه يعلم أن فى الطعام قوام بدنه، وإن كان الأمر كذلك فى الحقيقة». وهناك تشبيه جامع يلخص به رأيه فى مسألة الحاجة إلى الشعر هذه، وذلك حين يقول : «إن حاجة الشاعر إلى الغناء كحاجة الطير إلى التغريد» (السابق).

يقول كيتس : «إن الشعر الجيد يأتى من النفس الإنسانية كما تأتى الأوراق من غصون الأشجار» ويقول وردزورث : «إن الشعر الجيد هو انسياب تلقائى للمشاعر الغلابة». ولم يترك شراح هذين الشاعرين الرومانسيين أية شبهة فى أن كلامهما هذا لا يعنى أن الشعر يأتى من النفس دون مجهود، فبذل الجهد لا شك فيه والشاعر المطبوع هو ذلك الشاعر ذو الدربة العالية الذى يبذل أقصى الجهد، ولكن الأمر يبدو فى يده سهلا طيعا كأنه لم يبذل فيه جهدا على الإطلاق. يقول العقاد الذى لا يخفى هو نفسه تأثره بالرومانسيين (وإن كان قد أغضب بعض مريديه أن

قلنا إنه متأثر بالرومانسيين): «وكل شعر فى الدنيا إنما نجم لأن قائله أراد أن ينجمه لا لأنه هكذا يجب أن يقال. وقد يريده الشاعر ويشقى به أشد الشقاء، ثم يجيئنا بالقصيد فنقول : أجل هذا الكلام يوشك أن يقال بغير قائل! وصاحب الكلام يعلم أنه لو لم يرده ويقتسره على ما أراد ، ويسهر الليل فى تطويع معناه لنغمته ولفظه - لما صاح البلبل ولا تدفق الينبوع». (من «ساعات بين الكتب»).

حين أصدر عبد الرحمن شكرى الجزء الأول من ديوانه سنة ١٩١٩ كتب فى صدره هذا البيت:

ألا يا طائر الفردو س إن الشعر وجدان.

وقد أخذ العقاد مصطلح «الوجدان» وطوره على نحو ربطه فيه بالفكر على نحو وثيق ، وجعله مرادفا لما يمكن أن يسمى «البصيرة الشعرية» التى يتوازن فيها الفكر والشعور على نحو متكافئ فى العمل الشعرى. وكأن العقاد جرى فى ذلك على ما جرى عليه الرومانسيون الكبار: فبدأ «التأمل فى شئون قلبه» فقاده هذا إلى «التأمل فى شئون عقله» (انظر ليون إيدل : القصة السيكولوجية - ترجمة محمود السمرة، ص٥٥). يقول العقاد فى مقدمة ديوان «بعد الأعاصير»:

«ومن الكلمات التى تلاك ولا تفهم قول القائلين إن الشعر «وجدان»، وأن الشاعر لا يتأمل ولا يفكر وإلاقيل فى شعره إنه كلام لا يوحيه الوجدان. أى وجدان؟ إنهم لا يسألون أنفسهم هذا السؤال وهو ألزم سؤال ... الأدب الرفيع لم يخل من عنصر التفكير، .... والشاهد على ذلك أدب الفحول من شعراء الأمم العالميين، ومنهم أمثال شيكسبير وجيته والخيام وأبو الطيب.. إن الأدب والفن وجدان، ولكنه وجدان إنسان، ولن يكمل الإنسان بغير ارتفاع فى طبقة الحس وارتفاع فى طبقة التفكير، ولا يقال إنه أحس تماما لأنه لم يفكر تماما، بل يقال إن التمام فى مزاياه الإنسانية أن يتم له الحس ويتم له التفكير».

وربما قيل إن العقاد يدافع عن نفسه إذ يدافع هذا الدفاع الحار عن الفكر فى

الشعر، وإذ يربط الحس الخالص بالطراوة، فى حين يقرن الحس الممزوج بالفكر بالجهاد الشعرى. يقول: «هكذا كان شيكسبير شاعرا ناطق الفكر حتى فى أغانيه الغزلية، وهكذا كان جيته وشيلر وهينى شعراء الألمان. وهكذا كان بيرون ووردزورث وسونبرن من الشعراء المجاهدين فى أغانيهم المغنين فى جهادهم، وهكذا كان من قبلهم جميعاً دانتى البجيرى إمام النهضة الإيطالية. بل هكذا كان كل شاعر عظيم فى أية لغة ، وبين أية قبيل»

(من «مطالعات فى الكتب والحياة).

للخيال دور مجيد فى بحث العقاد عن نظرية الشعر، فهو يجعله مرادفاً للشعر ذاته، ويراه على أنه قوة تحكم الدنيا وتوسعها، كما أنه عامل فاصل بين التقليد والتجديد، أو بين التجديد الحق والتجديد الزائف. يقول: «فلنفهم شأن الخيال فى توسيع الدنيا والسيطرة عليها نفهم شأن الشعر الصحيح، ولنفهم شأن الشعر الصحيح نحطم تلك السدود التى يحبسنا فيها أصحاب التعريفات من الجامدين أو المقلدين فى كراهة التقليد».

(السابق).

ولأن الخيال هو الذى يربط الشعر بمعنى الأصالة وجدناه قويا فى عصور الفطرة الشاعرية الأول، فعبرّ الشعر عندئذ عن الحقيقة الكلية. ولذا كان الشعر الحقيقى عنده: «حقيقة الحقائق، ولب الألباب، والجوهر الصميم من كل ماله ظاهر فى متناول الحواس والعقول. وهو ترجمان النفس والناقل الأمين على لسانها.. قد يخالف الشعر الحقيقة فى صنوزته، ولكن الحر الأصيل منه لا يتعداها، ولا يمكن أن يشذ عنها».

(مقدمة الجزء الثانى من ديوان عبدالرحمن شكرى، وهى بقلم العقاد).

أما دور الطبيعة فلن يكتمل معنى الشعرية إلا به . وقد اهتم العقاد فى كل كتاباته النقدية بأمر الطبيعة الخارجية فرآها كائنا حيا ذا نفس وروح، ودعا إلى تجاوز

سطح الطبيعة إلى عمقها، وذلك لإدراك سر حركتها. لذا كان ربيع شوقي عنده ربيعا سطحيا لأنه لا يتجاوز المياه الجارية والطيور المغردة والأشجار المخضرة، وتلك مظاهر يستطيع كل إنسان أن يدركها بحواسه المادية. أما الربيع الحقيقي فهو ربيع ابن الرومي الذى عبر فيه عن سر الثورة المنبثقة من عمق الطبيعة والتى تمثل السمات الربيعية الظاهرية حركتها الحيوية. يقول : «أوخذ ذلك الربيع الحى من بيتين اثنين ليس فيهما رنين ولا عذوبة مصطنعة، ولكنك حين تقرؤهما تحس أن قائلهما قد شعر بالربيع «الحيوى» فى أعماقه ولم يفته شيء مما يبثه فى عالم الحياة كله، ولم يكن الربيع عنده ولا عند من يلاحظون هذه الملاحظة مروحة ولا سجادة ولا قيلولة ولا مجلس شراب، ولكنه كان ثورة نامية فى الشعور وثروة زاخرة فى عالم النبات والأحياء بأوسع معانى الحياة: وهذان البيتان هما قوله (ابن الرومى):

تجـد الوحـوش به كفايتهـا ... والطير فيـه عتيـدة الطعـم

فظبـاؤه تضحـى بمنتطـح ... وحمامـه يضحـى بمختصـم

ولم يتصور قائل هذين البيتين ربيعه الجميل راحة جسدية.. ولكنه تصوره ذخيرة حيوية نامية ومرحا متفجراً من الأعماق يضيق به نطاق كل حياة، فإذا هى تختصم فى لعب وفى قوة ، وإذا هى تعاف الراحة فتبذل بعض ما عندها من النشاط الغالب فى النطاح والخصام. ولو رأى الشوقيون ألف ربيع فوق هذه الأرض وتحت هذه السماء ما خطر لهم قط أن النطاح أو الخصام معنى من المعانى الربيعية التى يستوحيها الشعراء من موسم الحياة، لأن الشوقين يحسبون الربيع إن هو إلا نعومة فى إهاب الطبيعة يلمسها الشاعر بإهاب ناعم.. فلا يليق أن يرى من آذار إلا الجداول والرياحين وما سهل من الحس فيما سهل من العبارات، وماذا بعد ذلك من الطاقة الشعرية ورقة الشعور».

(من «شعراء مصر..»).

لم ينشب خلاف فى تاريخ النقد العربى الحديث أحدّ من الخلاف الذى نشب حول شاعرية العقاد (لا أستثنى من ذلك سوى الخلاف الذى نشب حول حركة الشعر الحر برمتها). ولم تثر آراء العقاد النقدية خلافا كبيرا، أما شعره فقد بدا للكثيرين منفصلا عن نقده، آخذا طريقا غير الطريق الرومانسى الذى أخذه نقده الذى يحذو فيه حذو هازلت المنظر النقدى لشعر الرومانسيين الإنجليز الكبار.

يسجل كتاب «فى الميزان الجديد» لمحمد مندور خلاصة وافية للمعركة التى دارت حول شعر العقاد، والتى رأى أنصاره فيها هذا الشعر على أنه نغمة جديدة في تاريخ الشعر العربى يمتزج فيها الشعور بالفكر على نحو عميق، فتحقق نوعا من موسيقى الشعر لا يعتمد على «الأذن الخارجية» ـ كما يعتمد شعر شوقى ـ وإنما يعتمد على حركة النفس الإنسانية وإيقاعها الطبيعى (كان فى مقدمة الأنصار سيد قطب). أما الخصوم (وفى مقدمتهم محمد مندور) فقد رأوا شعر العقاد نظماً عقليا جافا بعيدا عن طبيعة الشعر التى دعا إليها العقاد فى آرائه النقدية (الشعر من الشعور). ولا أرى فائدة ترجى من محاولة التوفيق بين طرفى نقيضين، لذا فإنه من الأجدى التحول إلى نصوص شعر العقاد لفحص طبيعتها، ووصفها من حيث هى، بعيدا عن آراء الأنصار وآراء الخصوم على السواء.

لم يدر بخلد العقاد نفسه أن يحوز شعره رضا القراء جميعا، لذا ألقاه إلى القارئ على طريقته المتحدية المغامرة لينال نصيبه بين «القدح والثناء»:

هذا كتابى فى يد القراء
ينزل فى بحر بلا انتهاء
فيه من الحكمة والغباء

وفيه من يأس ومن رجاء

وفيه من حب ومن بغضاء

وفيه من صمت ومن ضوضاء

صورة محياى لعين الرائى

فليلق بين القدح والثناء

ما شاءت الدنيا من الجزاء

(من «ديوان العقاد»)

ولابد أن قراء الشعر الذين اعتادوا على الطرب التقليدى العالى، الذى استمدوه من شعر البارودى وشوقى وحافظ وصبرى، قد تحيروا وأصابتهم الدهشة أمام المقطوعة التالية من شعر العقاد، ووجدوا فيها شيئا غريب المذاق:

ما للرجاء كأنه نغم	يدنو فأسمعه فيبتعد
يا ضاحكا للناس يخدعهم	هلا وفيت لهم بما تعد
لو نال منك الناس أجمعهم	فوق المرام لأمكن المدد
لكن بخلت فما يزال لهم	شوق إلى شوق وإن جهدوا
وردوا إليك فكان أظمأهم	قلبا على شطيك من وردوا

(من «يقظة الصباح»)

أين وقع هذا من قول شوقى فى إصلاح الأزهر :

لما جرى الإصلاح قمت مهنئا ... باسم الحنيفة بالمزيد مبشرا
نبأ سرى فكسا المنارة حبرة ... وزها المصلى واستخف المنبرا
وسما بأورقه الهدى فأحلها ... فرع الثريا وهى فى أصل الثرى
ومشى إلى الحلقات فانفرجت له ... حلقا كهالات السماء منورا
حتى ظننا الشافعى ومالكا ... وأبا حنيفة وابن حنبل حضرا

(من «الشوقيات» ـ الجزء الأول).

وليس الفرق بين هذا الشعر وهذا الشعر فى اختلاف الموضوع، ولا هو فى اختلاف البحر الشعرى، وإنما هو فرق فى أصل «رؤية» كل من الشاعرين لمعنى الحياة، ولمعنى الشعر الذى يصورها، ومن ثم لمعنى فكرة التوصيل» فى الشعر. فشوقى يعتمد ـ بالنسبة لنفسه وبالنسبة لقارئه ـ على ركائز ثابتة فى التراث، وفى التقاليد المرعية، وهو يعمل داخل إطار متفق عليه، ومن خلال قنوات توصيل معتمدة. وهو لهذا يقدم لقارئه باستمرار «مراجع» متفقا على صحتها فى التاريخ وفى العقيد، مستغلا فى ذلك إحساس قارئه بالماضى إلى أقصى حد، ومهيئا ذهنه من خلال ذلك ليصب فيه من المشاعر ما يشاء. وهو يرى ماضى الحياة أساسا لحاضرها. أما العقاد فيرى وكأنه يعبد فى الصخر طريقا جديدا، ويسعى إلى السيطرة على شئ مطروق من طريق غير مطروق. وليس ثمة ركائز يعتمد عليها خارج النفس. وهكذا يبدو الفارق بين شاعر كلاسيكى جديد يرسم بالشعر صورة الحاضر داخل إطار من إحساسنا بصورة الماضى، وشاعر يرسم صورة الحاضر كما يختبرها فى ذهنه هو مرتبا أجزاءها عن طريق التحليل والتركيب الخاصين به، وساعيا من خلال ذلك إلى إحداث نوع خاص من التوازن يصل به إلى إقناع قارئه بهذه الصورة. ولست بهذه المقارنة أفاضل بين شوقى والعقاد، وإنما أحاول شرح

الفرق بين نوعين من «الرؤية الشعرية».

من المؤكد أن كتابة الشعر كانت تشكل قضية حيوية من قضايا حياة العقاد الأدبية، وقد استمرت دواوينه متدفقة على نحو يقطع بأن هذا الأمر لا يمكن أن يقع على هامش حياته. وكان هو نفسه يحس بقدر من الغرابة فى شعره، ناشىء من زيادة الجرعة الفكرية فيه. وقد سبقت الإشارة إلى أنه دافع عن الفكر فى الشعر فى مقدمة «بعد الأعاصير». كذلك كان يحس بشئ من القلق الناشئ من المقارنة بين آرائه النقدية وشعره، ومنشأ هذا القلق أن كثيرا من الأغراض التقليدية الشائعة فى شعره - مثل المدح والهجاء وأمثالهما - لا تتفق وروح التجديد الذى هو لب نظريته التقدمية . لذا نجده يهب للدفاع مره أخرى عن «جدة» هذه الأغراض التقليدية فى مقدمة ديوان «وحى الأربعين».

وإذا قمنا بسياحة عامة فى شعر العقاد رجعنا بما يلى:

١ - أن قسما كبيرا جدا من هذا الشعر يتصل بهموم صاحبه الفردية اتصالا وثيقا، أشواقه الخاصة ورؤيته لمعانى الحب والبغض، واليأس والأمل، والراحة والتعب، والسعادة والشقاء . والطمأنينة والقلق، والجد والهزل، وما إلى ذلك من شواغل النفس المثقفة الشاعرة.

٢ - أن ظاهرة التكثيف الشديد فى المعالجة جعلت المقطوعات - لا القصائد الطوال - تشيع فى هذا الشعر شيوعاً لافتا للنظر. وقد يصل هذا التكثيف حدا يجعل المعنى يؤدى فى بيت أو بيتين، وكأن العقاد بذلك يريد أن يقول إنه لا يوجد عنصر خارج نفس الشاعر يجعلها تخالف ما تجده داخلها.

٣ - أن هذا الشعر حافل بالأغراض التقليدية من الإخوانيات إلى المدح إلى الرثاء. ولم تكن هذه الأغراض شائعة فى الفترة المبكرة (حتى ظهور «ديوان

العقاد» بأجزائه الأربعة سنة ١٩٢٨) ولكنها «تفشت» فيه مع تقدم الزمن.

٤ ـ أن التجديد في اللغة والموسيقى نادر في هذا الشعر بالقياس إلى ما قد نجده فيه من جوانب التجديد في نواحٍ أخرى.

وفي النظرة الكلية أيضاً يبدو شعر العقاد محاطا بسياج فكرى. وهذا السياج يبدو أحيانا بالغ الصرامة حتى إن القصيدة لتتحول معه إلي تقسيمات منطقية، ومقدمات ونتائج.

قلت لعمرو خانني خالد ... وخانني عمرو فماذا أقول؟

أبلغتها زيدا فما زادني ... عن صاحبيه فاحتواني الذهول

لا تشك هذا عند هذا ففي ... هذا وهذا عنصر لا يحول

كل بني الدنيا ومن بينهم ... أنت فروع جمعتها الأصول

(من: «بعد الأعاصير»).

وفي بعض الأحيان يبدو هذا السياج الفكرى مرنا إلى حد مقبول، فتمتزج التقسيمات المنطقية بالمشاعر الإنسانية، وذلك حين ترى هذه المشاعر مترقرقة وراء الذهن الفعال:

الغرام الملك والملك الضياع ... هات لي الحسن الذي ليس يضيع

ليلة قمراء أو حسن سماع ... أو قصيدا راق أو زهر ربيع

قال قوم زينة الدنيا متاع ... قلت خيِّر بالذي نشرى نبيع

زاهد الهند نعا الدنيا وصام ... أنا أنعاها ولكن لا أصوم

طامع الغرب رعى الدنيا وهام ... أنا أرعاها ولكن لا أهيم

بين هذين لنا حد قوام ... وليلم من كل حزب من يلوم

(من: «وحي الأربعين»).

وللطبيعة ـ بعناصرها الحية والصامتة ـ مكان واسع في شعر العقاد. وهو يفلسف الطبيعة أكثر مما يعدد عناصرها، أو بعبارة أخرى يفلسفها من خلال فحص وتحليل عناصرها، وكأنه بذلك يقدم بديلا لصورة الطبيعة عند شوقي. وللطبيعة حياة عضوية، ولكنها كامنة . وإذ يخلع الإنسان الشاعر مشاعره على هذه الحياة الطبيعية الكامنة تخرج من حيز الكمون إلى حيز النشاط الحيوي. ومعنى ذلك أن الإنسان ـ في بداية الأمر ـ هو الذي يعطي الطبيعة حياتها على التحقيق. ومعنى ذلك أيضا أن كل وجود حقيقي إنما يبدأ من الإنسان، فإذا أصبح هذا الوجود فنا وخلع على العالم الخارجي نبض هذا العالم الخارجي بالحياة. تلك هي الفلسفة الأساسية التي يحدد بها العقاد موقفه من الطبيعة، وهي قريبة جدا من الفلسفة القائلة بأن الطبيعة هي التي تحاكي الفن، وهي الفلسفة التي نقضت الفكرة الأرسطية التقليدية القائلة بأن الفن يحاكي الطبيعة .

لم يكن غناء الطير في دار العقاد دليلا على حلول الربيع، بل إن العقاد لم يستمع إلى هذا الغناء أصلا قبل أن يوجد في نفسه ـ بوقوعه في الحب ـ وحين جاءه الخبر بحلول الربيع ـ عن هذا الطريق العاطفي ـ بدأ يسمع الغناء:

ملأت داري القماري غناء ... ويحها هل يكشف الطير الغطاء

عرفت عندي ربيعا بعدما ... وهبت من ظلمه الدار الشتاء

عرفتني العام أم كانت هنا ... كل عام تمنح الدار الولاء

لم أكن أحفلها حتى إذا ... صدح الحب تسمعت الغناء

(من: «هدية الكروان»).

يتكامل الفعل الطبيعي والفعل البشري في رؤية العقاد الشعرية. فالرؤية

العاطفية هى أساس الرؤية الطبيعية. وعند هذا الحد يصبح الإحساس بالكون والإحساس بالحب شيئا واحدا، كما ترى المتناقضات وهى تعمل فى مجال واحد، السواد والبياض، والمتعة والعذاب، والشجاعة والجبن، والأمان والخوف، والضمأ والرى. وقصيدة العقاد: «هذا هو الحب» نموذج صالح لشرح هذه الفكرة. وقد تخدعنا النظرة الأولى إلى هذه القصيدة فلا نرى فيها أكثر من حوار عادى بين شخصين، ولكن استمرار القراءة من شأنه أن يولد فى أنفسنا أحاسيس تنتقل بنا فيها من البسيط إلى المركب، وعندئذ تبرز المعانى الحقيقية للقصيدة ممثلة فى ذلك الحوار الأبدى الدائر بين معطيات الحس، والنفس البشرية:

غريرة تسأل ما الحب؟

بنيتى هذا هو الحب

الحب أن أبصر مالايرى	أو أغمض العين فلا أبصرا
وأن أسيغ الحق ما سرنى	فإن أبى فالكذب المفترى
الحب أن أسأل ما بالهم	لم يعشقوا المنظر والمخبرا
ويسأل الخوان ما باله	هام بها بَهْرا وما فكرا
الحب أن أفرق من نملة	حينا وقد أصرع ليث الشرى
وأن أرانى تارة مقبلا	وخطوتى تمشى بى القهقرى
الحب كالخمر فإن قيل لى	سكرت. هم القلب أن ينكرا
وكل عضو بعده قائل	نعم ولا أحفل أن أسكرا
الحب أن يفرق أعمارنا	عهدان والعهد وثيق العرى

أحـــــبنى الأكـــبــــر حــتى إذا عـــانقـنى ألفـيـتـنى الأصــغــرا

الحب أن نـصــعـــد فـــوق الذرى والحب أن نـهـــبط تحت الـثـــرى

والحـــب أن نـــؤثـــر لـــذاتـــنـــا وأن نـــرى آلامـــنــــا آثـــرا

الحـب أن أجـــــمــع فـى لحظـة جـــهـنم الحـــمـــراء والكـوثرا

وأنـى أخطـئ فى لـهـــفـــتى من منـهـــمــا روى ومن سـعــرا

بـنـيـــــــتى هـذا هــو الحـب

فـــهـــمـــتـــه؟ كـــلا ولا عـــيـب

مـــســألة أســـهلـهـــا صــــعـب

لا الـنـاس تدريـهـــــا ولا الكـتـب

حـسـبك منـهـا لو شـفـت حـسـب

إشـــــارة دق لـهـــــا القـلـب

(من: «أعاصير مغرب»)

أما نموذج الطبيعة الصامتة عند العقاد فهو البحر. وهو إذ يقف على ساحله يتجاوز أوصافه الظاهرة، محاولا استنباط المعانى الكامنة وراء هذه الأوصاف. وقد لا تتكشف هذه المحاولة عن شئ مدهش، ولكن ما تتكشف عنه كاف ـ على كل حال ـ فى إقناع القارئ بأنه يقف علي أبواب تأملات جديدة فى موضوع البحر؛ الأمر الذى ينمى خبرته لا بالبحر وحده بل بالطبيعة الصامتة كلها، ويبرزها فى ثوب جديد. وعلى ذلك فمعلوماتنا عن البحر ـ بعد قراءة قصيدة العقاد «علي ساحل البحر» ـ لا تختلف كثيرا عنها قبل هذه القراءة، ولكن إحساسنا بالبحر لا

يمكن أن يعود بعـد هذه القراءة مثلمـا كان عليه قبلهـا؛ إذ يصبح البحـر فى أنفسنا موضوعـاً لنظر أدق، وتأمل أبعد ، ورؤية أشمل. لكأننا ـ بعد القـراءة المستبطنة ـ نصبح أمـام بحر جديد مـن صنع العقاد يجـعلنا نرى البحر المـادى ـ كلما رأيناه أو تذكـرناه ـ فى ضـوء هذا « البحـر الفنى» الذى صنـعه لنا العـقـاد. وهذا هو نوع التحول العـميق الذى يحدثه الفن الشعرى في النفـس؛ إذ يتطور النموذج الواقعى مقتربا من النموذج الفنى، حتى ينمو من ذلك «واقع خيالى» جديد يحفزنا بالرغبة فى الوصول إليه إلى واقع مادى أفضل:

فى ســاحل البـحــر لنا غــربة ... عن عـــالم الرجس ودار الخـــراب

يشــدو لنا الموج كــمــا قــد شـدا ... من قــبل أن تؤهل هذى الشـعـاب

مـــــضطرب المتن وتـرتيـلـه ... أخلد مـن متن الرواسى الـصـلاب

والبـــحــــر جـبــار علـى أنه ... قـــد يسـتـر الجـبـار لين الإهاب

أهول مـن اليـث على صـيـــده ... والطفـل فى جـانبــه لا يهـــاب

مـــا أجـمل القــوة لا تـتــقى ... صـولتــهـا هذى الصـغـار الطراب

فك قـــيـــود العـــمـــر سلطـانه ... وراجع الشـيب عليـه الـشـبـاب

لـعل مـــيــــلادا لهم عنـده ... أنســاهم مـيـلادهـم فى التـراب

كـــأنما تعـــرى نفــوس الورى ... فى الماء عن أجـســادها والثـيــاب

فــمـخلق الـعـمــر كـمـوشيــه ... ومــالك الأرض كـخـاوى الوطاب

(من : أشباح الأصيل)

أشرت من قبل إلى ما قيل من أن شعر العقاد «عقلى»، وفيه «جفاف» ويصعب وصوله إلى «نـفوس» القراء. وقـد آثرت ألا أعلق على هذا قبـل أن أعرض نماذج

من هذا الشعر. وعلى ضوء ما قدمت أتساءل الآن عن المقصود بالشعر العقلى (وهل اتفق مثلا على أن الشعر ينبع من منطقة لا سيطرة للعقل عليها؟)، ثم ما المقصود بالجفاف فى الشعر (ومتى اتفق على معنى اللين الرقيق الحواشى منه؟)، وما المقصود ـ أخيرا ـ بسهولة أو صعوبة وصول الشعر إلى نفوس القراء؟ (وأى فن ذلك الذى لا يصحب وصوله إلى نفوس القراء جهد مبذول من قبل هؤلاء القراء يكافئ الجهد الذى بذل فى إنتاج هذا الفن؟) . إن التسليم بوعورة الأحراش والجبال شىء، والأنتقاص من الأحراش والجبال ـ نتيجة لهذه الوعورة ـ شئ آخر. ولست أدافع بهذا عن شعر العقاد؛ فقد سبق أن قلت إن به نماذج يمكن حلها إلى مقابلات عقلية صرفة، ولكن كثيرا من قصائد العقاد ومقطوعاته تفيض بالشجن الغامر، وكثيرا منها يدافع الفكر فيه العاطفة فتكون النتيجة مزيجاً متوازناً ممتعاً من الإبداع:

أين فى المحفل مىُّ باصحاب

عودتنا هاهنا فصل الخطاب

عرشها المنبر مرفوع الجناب

مستجيب حين يدعى مستجاب

أين فى المحفل مىًّ باصحاب

سائلوا النخبة من رهط الندى

أين مىٌّ هل علمتم أين مىْ

الحديث الحلو واللحن الشجى

والجبين الحر والوجه السنى

أيـن ولى كــوكــبــاه أيـن غــاب

شــيم غــرّ رضـيــات عــذاب

وحــجى ينـفــذ بـالـرأى الصــواب

وذكـــاء ألمعى كـــالشـــهــاب

وجــمــال قـــدُسى لا يعــاب

كـــل هـــذا فـــى الــتــــراب

آه مـــن هـــذا الـــتـــــراب.

(من: «أعاصير مغرب»)

حاول العـقاد فى فترة من عـمره أن يهبط بموضوعـات الشعر من علياء «بـرجها العاجى» إلى عرض الطريق وزحمة الحياة اليومية؛ فرأى« عابر سبيل» شعرا فى كل مكان: «فى البيت الـذى يسكنه، وفى الطريق الذى يعبـر كل يوم، وفى الدكاكين المعروضـة، وفى السيـارة التى تحسب من أدوات المعيشة اليـوميـة ولا تحسب من دواعى الفن والتخـيل، لأنها كلهـا تمتزج بالحيـاة الإنسانيـة، وكل ما يمتزج بالحـياة الإنسانية فهو ممتزج بالشـعور ، صالح للتعبير، واجد عند التعبيـر عنه صدى مجيبا فى خواطر الناس.. فـإن كنا لا نصدق بواق الواق فلنصدق بالبـيوت، وإن كنا لا نصدق بالأبطال فلنصدق بالرجال، وإن كنا لا نصدق بالحب النادر فلنصدق بالحب الشائـع، وإن كنا لا نحلم فلنشعـر، أو كنا لا نجعل الحلم واقـعا فلنجـعل الواقع حلما».

(من مقدمة: «عابر سبيل»)

إن الصورة الصوتية التي تعكسها القصيدة التالية، والتي تصل إلى أذن العقاد من الشارع المصري، ليست صورة تسجيلية، وإنما هي عبرة مستخلصة من كل عنصر من عناصر الصورة، ووضع عناصر الصورة متباينة أمام أعيننا على هذا النحو يخبرنا بما ترمز إليه في الوقت الذي تتشكل فيه في آذاننا. ولكن العقاد لا يكتفي حتى بذلك، وإنما ينتزع من هذه العناصر في النهاية فكرة فلسفية يقررها أمام أعيننا:

بنو جرجا ينادون على تفاح أمريكا
وإسرائيل لا يألوك تعريبا وتتريكا
وبتراكي إلى الجود على الإسلام يدعوكا
وفي كفيه أوراق بكسب المال تغريكا
وأقزام من اليابان بالفصحى تحييكا
وإن لا تكن الفصحى فبالإيماء تغنيكا
قريب كلها الدنيا كرجع الصوت من فيكا
دعا الداعي فلبوه طغاة وصعاليكا
إذا ناديت يادنيا فمن ذا لا يلبيكا
فما في الناس ها ذاك ولا في الأرض هاتيكا

* * *

لقد مضى أكثر من قرن من الزمان على ميلاد العقاد، ومضى أكثر من ثلث قرن على وفاته، وبقي نقده، وبقي شعره، تراثا معاصرا يشكل عنصرا حيويا من عناصر النهضة العربية الحديثة. وهو تراث يصطرع فيه النظر والتطبيق، فيتباينان أحيانا، ويمتزجان أحيانا، ولكنهما في النظرة الفاحصة دائماً يتكاملان.

«لغة من دم العاشقين»

يجئ صدور ديوان «لغة من دم العـاشقين» لفاروق شوشة دليـلا واضحا ثبات الإنتاج الشعـرى لصاحبه وتطوره من ناحيتين: الناحيـة الأولى «كمية»، وفى هذه الناحية أقول إن إنتاج فاروق شوشة الشعرى لا هو غزير جدا، ولا هو شحيح ، فدواوينه تتوالى منذ «إلى مسافـرة» بإيقاع زمنى يكاد يكون منتظماً. ومنذ صدور ديوان «لغة من دم العـاشقين» قرأنا له قصـائد جديدة. ومعنى هذا أن إنتـاجه من الناحية الكمية يحـقق نوعا من الثبات كما قلت. والناحية الثانيـة كيفية، وفى هذه الناحية نلاحظ أولا أنّ ديوان «لغـة من دم العاشقين» يحتوى بصـورة متوازنة على القالبين الشعريين المعـتمدين وهما القالب العمـودى، والقالب الحر، وقد بلغ هذا التوازن حـدا اجتمع فـيه القالبـان فى عمل شعـرى واحد كمـا حدث فى قصـيدة «الغزاة» (القـصيدة العـاشرة فى الديوان). ونلاحظ ثانيا أن هذا الديوان يشـتمل على مجموعة من أساليب الأداء الشـعرى التى وإن ظهرت فى دواين أخرى سابقة فـإنها كـشـفت فى هذا الديوان وسلط عليـهـا الضوء بصـورة باهرة، وأعنى بهـذه الأساليب ما ظهر بصفة خاصة فى قصيدة «مد البحر» (وهى القصيدة السادسة فى الديوان) من تعدد الأصوات الشعرية، وما ظهر فى قصيدة «مضحك الملك» (وهى القصـيدة الحادية عشـرة فى الديوان) من أسلوب قصصى درامى، ثم مـا ظهر فى قصيدتى «شاعر الحراب المدببة» «وقطار الجنوب» (وهما القصيدتان الثامنة والتاسعة فى الديوان) من تنوع أسلوبى واسع داخل وحدة إطار الشعر الحر.

ومع أن ديوان «لغة من دم العاشقين» يمثل توازنا بين الأساليب الشعرية المتوارثة والأساليب الشعرية المستحدثة، ومع أنه برمته ثمرة من ثمرات التقاليد الشعرية (أو علم الشعر) عند العرب فإنه يكاد يخلو من الأسلوب الذى أصبح موضة هذه السنوات وهو أسلوب الإشارات المباشرة أو المطورة إلى التراث. ولم أرصد له من ذلك سوى حالتين اثنتين وردت الأولى فى ص٨ فى صورة إشارة إلى قصة مريم.

هُزّى جِذْعــــــا

إنــى أســـــاقـط

إنا نساقط رطبا وعناقيد ــ.

ووردت الثانية فى ص١٩ فى صور إشارة إلى اللازمة المشهورة فى «ألف ليلة وليلة»:

يدوس على لغتينا السلاح

فيخرس صوتُ الكلام المباح

وأنا أعد ندرة هذه الإشارات من فضائل الديوان.

ويحقق الديوان هدفا أوليا من أهداف الشعر (كان ولا يزال) وهو مواجهة الواقع(لتفهمه ونقده والسعى إلى تغييره) لا التوافق معه أو الانصياع إليه.

وسآخذ ظاهرة واحدة تشرح ذلك وهى ظاهرة الزمن (الذى هو معادل الواقع) فى ديوان «لغة من دم العاشقين»:

والزمن فى هذا الديوان «أزمان» وهو جوهر الحياة. وهو يتكون من عناصر متآلفة أو متباينة، متوازنة أو متقاطعة، كل تفضى فى النهاية إلى بلورة الموقف النهائى الذى يصوغه الشاعر فى الديوان:

أ ـ فهناك الزمن المتسرب المتفلت:

العمر خيوُط معدودة

تُفْلت من أيدى الحراس

ب ـ وهناك الزمن المختلس :

نتلمس بعدُ يقينا كان

وحلما كان

وعمرا غضا مختلسا

من قبضة قضبان السجان

جـ ـ وهناك الزمن الحلم:

نمتلك الحلم وأن نحلم

نملك أن نبنى أو نهدم

زمنا لا يجرفنا فيه التيار

د ـ وهناك الزمن المشتهى :

واشتهيت زمانا

له جرأة وامتداد

هـ ـ وهناك الزمن الخداع:

فتقتلنا مرتين

فيوما

لأنا حلمنا بها وانتظرنا

ويوما

لأنا خدعنا بها واغتربنا

وما ثم شاطئ

و ـ وهناك الزمن الخلاص:

من موقعى أرتقب الشروق

يدى على نافذة النهار

وجبهتى إلى جدار.

وخطوتى تغوص فى الشقوق

حلقى يغص بالطعوم والروائح

والنار فى ملامحى تئز

والغد لا تشى به البروق

وهذه الأزمنة كلها تتسارع وتتفاعل لتصل إلى درجة تنتج معها ثورة الغضب التى يعادلها فى الديوان:

ز ـ الزمن العاهر :

فهذا زمان التثنى

وهذا أوان التغنى

وعصر جميع الفنون

وتكون النتيجة نبرة احتجاج قوية تنحاز ضد كل أشكال الزمن الماضية، أى ضد التيار، ومع الزمن الحقيقى الوحيد:

يظل الطغاة طغاة

لأنا نطيل لهم فى الحياة

ونلعن أقدامهم بالجباة

وندعو لهم فى الصلاة

وحين يدوى النفير

نطير خفافا

ونعدو ارتجافا

ونصبح نحن الضحايا ونحن الجناة

وتبلغ هذه الغضبة مداها فى مرثية أمل دنقل «شاعر الحراب المدببة» فتتخلي نبرة الرفض عن الغضب المقنع وتخرج سافرة وتختار مجالاتها وما يعادلها فى الحياة:

- الرجل المناسب (أمل دنقل).

- القالب الشعرى المناسب للتحرر (الشعر الحر).

- المعجم المناسب (كلمات كوخز الإبر).

- الأسلوب المناسب (الهجاء الصريح).

- المجالات المناسبة (ساحة الفن والساحة العامة):

فى زمن يعلن عن حاجته لكبرياء

يخرج فيه السفهاء من جحورهم

والأدعياء من شقوقهم.

ويعتلى المخادعون كل موكب وساحة

ليملأوا الدنيا ويزحموا الفضاء

فى زمن ملوكه السوقة والطغام

وناصحوه أغبياء

يلبس فيه السفلة العصاةُ واللصوص

مسوح أنبياء

فى زمن يحمل عارنا ووجهنا القبيح

لما سقطنا فى شباك القهر

وانتهت أمامنا المسالك

نرفع من رءوسنا الغرقى ونستدير

باحثين عن شعاعة منك وعن إشارة

تردنا إلى اتجاهنا الصحيح.

* * *

أحد عشر كوكبا

شق الشاعر الفلسطينى محمود درويش طريقه فى سرعة ويسر الى مصاف الطبقة الأولى من.شعراء الشعر العربى الحديث، تلك الطبقة التى تضم نزار قبانى، ونازك الملائكة،والسياب، وصلاح عبد الصبور، والفيتورى، والبياتى وآخرين. وتوالي إنتاجه الشعرى شاهدا على موهبة عالية، مهارة فى صناعة الشعر، ومثابرة فى العمل، ثم على نفاذ فى الرؤية، وسبر أغوار المعانى، وتصرف في اللغة ، فضمن لنفسه بكل ذلك سطرا متميزا كلما كتب تاريخ الشعر العربى الحديث.

وديوانه أحد عشر كوكبا (الصادر فى ١٩٩٢) إضافة واضحة إلى تراثه الشعرى، وإلي الشعر العربى. وهو يتكون من أقسام، تشتمل على قصائد ، بعضها طويل نسبيا، وبعضها متوسط الطول، وجميعها فى العمق البعيد ترتد إلى معنى واحد كلى، ويجمع بينها خيط رفيع وهمى، بحيث يمكن أن يقال فى النهاية إن الديوان يتكون من قصيدة واحدة ممتدة الطول تبدأ مع أول كلمة فى الديوان ، وتنتهى مع آخر كلمة فيه.

وعنوان الديوان مأخوذ من عنوان الجزء الأول فيه: «أحد عشر كوكبا» وله ـ فى الديوان ـ عنوان جانبى هو «على آخر المشهد الأندلسى». وهذا القسم يتكون من إحدى عشرة قصيدة، كلها وصل للماضى بالحاضر، وتأملات شعرية فى حكمة الضياع (أو التضييع)، وسبر رمزى لمعانى الغربة والاغتراب، وهو ينتهى بقصيدة

لافتة للنظرهي قصيدة «الكمنجات». وفى تلك القصيدة يثبّت الشاعر كلمة «الكمنجات» لتصبح لازمة يبدأ بها أول كل سطر شعرى، ولا يزال يفرع المعنى منها، أو ينوع اللحن عليها، حتى تتحول ـ وهى الكلمة ـ إلى نواة مشعة يبدأ منها المعنى ليرتد إليها. وإلى جانب هذه اللازمة في القصيدة تبرز مع تطور المعنى لازمة آخرى هى القافية التقليدية الواضحة التى تصنع ـ إلى جوار اللازمة الأولى ـ جوا من الإلحاح الموسيقى يبرز الرتابة المقصودة التى تصل أحيانا حد الإملال المقصود، والذى تكون نتيجته تركيز الأذن والذهن على معنى واحد يحفر حفرا ويجسم تجسيما، هو معنى الضياع: ويكفى لإدراك ذلك أنه يكرر المقطع التالى ثلاث مرات في القصيدة التى هى قصيدة قصيرة (يفعل ذلك مرة فى أولها ومرة فى وسطها ومرة فى آخرها).

الكمنجات تبكى مع الغجر الذاهبين إلى الإندلس

الكمنجات تبكى على العرب الخارجين من الأندلس

فى الجزء الثانى من الديوان «خطبة الهندى الأحمر ـ ما قبل الأخيرة ـ أمام الرجل الأبيض» يتطور المعنى كاشفا عن أصول المأساة، بانيا رمزاً شعريا للمواجهة الحضارية غير المتكافئة، ومعبرا بسطور شعرية طويلة عن اتساع مساحة التاريخ والجغرافيا معا. وهذا الجزء قصيدة واحد، أو قل قصيدة واحد ذات مفاصل سبعة تتقدم وتتراجع، تتسع وتضيق، تتموج وتهدأ، ولا تزال كذلك حتى تحقق هدفها المنشود، ولكنها لا تتركه دون أن تخلق المعنى الإيجابى من المعنى السلبى، وذلك تحقيقا لقول الزعيم سياتل الذى صدرت به القصيدة من أنه لاموت هناك وإنما هناك فقط «تبديل عوالم»، وتأمل هذا السطر الشعرى الطويل:

سيمضى زمان طويل ليصبح حاضرنا ماضيا مثلنا

سنمضى إلى حتفنا، أولا، سندافع عن شجر نرتديه

وعن جرس الليل ، عن قمر فوق أكواخنا نشتهيه

وعن طيش غزلاننا سندافع، عن طين فخارنا سندافع

وعن ريشنا في جناح الأغاني الأخيرة،

نطالع فى الديوان ـ بعد هذين القسمين الكبيرين ـ قصيدتين عنوان الأولى : «على حجر كنعانى فى البحر الميت»، وعنوان الثانية« سنختار سوفوكليس»، وهما قصيدتان تعمقان معنى الحاضر الضائع، والماضى البعيد الجذور، وهما، من خلال اللعب على هذين القطبين المتقابلين، تخلقان جوا أسطوريا، يشكل المعنى الآتى الواضح من خلال المعنى الأسطورى السحيق الغامض.

وأعترف أن القصيدة الوحيدة التى لم أستطع أن أسلكها فى السياق العام الذى ذكرته للديوان هى قصيدة «شتاء ريتا الطويل»، ولعلى أجد لها هذا المكان بعد قراءة أخرى للديوان، أو لعل غيرى يكون أقدر منى على فعل ذلك، والشئ الوحيد الذى أقوله الآن إنها تصنع الإحساس بالضياع، ولكن لا من خلال وصل الحاضر بمعطيات الماضى كما تفعل بقية قصائد الديوان. ولعلها بذلك الشذوذ الذى يؤكد القاعدة. وأما القصيدة الأخيرة «فرس للغريب» فتعبيرها عن مأساة الحاضر من خلال الماضى أمر واضح لا غموض فيه.

يعتمد محمود درويش فى هذا الديوان على أداء شعرى ينهض على سطر شعرى طويل يفضى إلى سطر شعرى طويل، وهذا يوفر الإحساس بالمعانى المفتوحة التى تتضافر نامية حتى جلاء المعنى النهائى العام. كذلك يعتمد علي المزج الحر بين بلاغة الأسلوب الحديث القائمة على خلق الرموز، والتسلسل الدرامى، والوحدة العضوية، والمعادل الموضوعى للعاطفة، وبين بلاغة الخطاب بالمعنى التقليدى القائم على وضوح الموسيقى، المتمثل فى بحور الشعر الحر كما صنفها

دارسوه، ووضوح القافية الذى لا يخطئه قارئه، وهو أحيانا يصل بتعبيره إلى حكمة مستخلصة تذكرنا بأن الشعر العربى كان ولا يزال مجمع الحكمة وديوان العرب، بل إنه يصل بذلك أحيانا إلى نبرة خطابية تخرج سياقه الرمزى المتضافر الممتد عن سياقه:

أنا آدم الجنتين فقدتهما مرتين
أنا واحد من ملوك النهاية أنا زفرة العربى الأخيرة
ولدنا هنا بين ماء ونار ونولد ثانية فى الغيوم
لنا ما لنا من حصى ولكم ما لكم من حديد
والحب مثل الموت وعد لا يرد ولا يزول
وأقول لسنا أمّة أمةً وابعث لابن خلدون احترامى

إن ديوان محمود درويش «أحد عشر كوكباً» المعبر باقتدار عن معانى الضياع والإبادة والمقاومة يطلع علينا قرب نهايته بحكمة لا يخطئ مغزاها القارئ:

لاتصدق دخان الشتاء كثيرا
فعما قليل سيخرج ابريل من نومنا

* * *

الشعر والنقد

ما الشعر؟

«الشعر محاكاة للطبيعة، غايتها التطهير، بإحداث توازن في النفس، يخلصها من القدر الزائد عن حاجتها من عواطفها الغريزية، وبخاصة من القدر الزائد من عاطفتى الخوف والشفقة» (أرسطو)

بل :

«الشعر محاكاة للطبيعة غايتها المزاوجة بين المتعة والفائدة (هوراس).

بل :

«الشعر محاكاة للطبيعة هدفها تعليمى أخلاقى» (سدنى).

بل :

«الشعر تعبير تلقائى عن فيضان للمشاعر الغلابة» (وردزورث).

بل

«الشعر غيبوبة أو بيوم» (كبلاخان كوليردج).

بل:

«الشعر نقد الحياة (ماثيو آرنولد).

بل:

«الشعر بنية هندسية من الحواس الشخصية المعادلة للمشاعر» (إليوت).

بل:

«الشعر تحفيز اشتراكى هدفه العمل على إزالة الفوارق بين الطبقات» (الواقعيون الاشتراكيون).

بل:

«الشعر تحفيز وطنى عام» (وطنى لو شغلت بالخلد عنه .. نازعتنى إليه فى الخلد نفسى).

بل:

«الشعر تهييج شعورى عام» (وفى ذلك نماذج لا تحصى!).

ولن أدخل فى تعريف الشعر من وجهة سيكولوجية، أو سوسيولوجية، أو بنيوية، أو تفكيكية، فإن ذلك قد يوردنى موارد الشجار مع الآخرين، أو الإشفاق عليهم، أو السخرية بهم، وأنا لا أحب شيئا من ذلك. لذا أستمر فى طريقى:

ما الشعر؟

«الشعر دعوة للخيال ليكون في خدمة المنطق» (جونسون).

بل:

«الشعر إحلال العاطفة في الفكرة والكلمة» (جون ستيورات ميل).

بل:

«الشعر أن تصنع بالكلمات ما يصنعه الرسام بالألوان» (مالكولاى).

بل:

«الشعر هو التجسيد الموسيقى للجمال» (إدجار الآن بو).

بل:

«الشعر هو الفكر الموسق» (كارلايل).

بل :

«الشعر إرساء ركائز نبيلة للعواطف النبيلة (راسكين).

بل :

«الشعر أن تقول شيئا عظيماً بطريقة بسيطة» (إدوارد فتزجيرالد).

بل :

«الشعر هو تسجيل ردود فعل الإنسان فى مواجهة الحياة» (لويس ماكنيس).

بل :

« الشعر مجال يرتاد فيه المرء دهشته الخاصة» (كرستوفر فرى).

وإلى القارئ هذه المحاورة القصصية بين بوزويل وجونسون:

بوزويل : ما الشعر ؟

جونسون : إنه لأسهل علىّ كثيرا أن أحدد لك «ماليس بالشعر»، أما تحديد «ما الشعر» فأمر فى غاية الصعوبة، ذلك أن الناس جميعاً يعرفون الضوء، ولكن من منهم يستطيع تقديم تعريف له؟

والآن: هل نيأس من تقديم تعريف للشعر مادمنا لا نستطيع تقديم تعريف للضوء؟ أو نمضى لطرح محاولات أخرى قام بها قدامة بن جعفر وحازم القرطاجنى وغيرهما فى النقد العربى القديم، وقام بها البارودى وشوقى من شعراء العرب فى العصر الحديث ، ثم قام بها مئات النقاد والشعراء ممتازين وأوساطا؟ أو ترانا نكون على الجادة حين نقول إن كل قصيدة جيدة تقدم تعريفها الخاص للشعر ضمنا، وذلك بتميزها وانفرادها عن القصائد الأخرى الجيدة؟

على أننا ينبغى ، فى جميع الأحوال، أن ننصت قبل طىّ هذه الصفحة إلى هذا الكلام البديع لكتافيوباث:

الشعر حالة ما بين:

ما آراه وما أقوله.

وما أقوله وما أسكت عنه.

وما أسكت عنه وما أحلم به.

وما أحلم به وما أنساه.

(ترجمها قيصر عفيف، وتصرفت أنا فى الصياغة تصرفا يسيرا).

هل نستطيع أن نستخلص شيئا مما سبق؟ أوهو الشتات؟ إننى أرى من بين هذاالذى يبدو شتاتاً صيغة يمكن استخلاصها بل والاتفاق عليها؛ وهى أن الشعر فن قولى، لا هو صوت خالص كما هو الحال فى الموسيقى (وإن كان الصوت جزءاً لا يتجزأ منه)، ولا هو لون كما هوالحال فى الرسم (وإن كانت الصور البصرية ـ وجوهرها الألوان ـ جزءاً لا يتجزأ من خامة الشعر)ولا هو نحت أو فن تشكيلى (وإن كانت الهندسة والتشكيل عنصرين ملحوظين فى كل تجسيد شعرى فعال). وإذا لم تثر عبارة «الشعر فن قولى» خلافا كبيرا (ولا بأس بأن تكون ليست جامعة مانعة)، فإننا نستطيع أن نبنى عليها القول بأننا إذا دخلنا إلى الشعر من باب لغته نكون قد دخلنا إليه من بابه الطبيعى، وإذا دخلنا إليه من أبواب أخرى (التاريخ أو الجغرافيا، أو السياسة، أو القومية، أو علم النفس، أو علم الاجتماع أو حياة صاحبه، أو حتى علم اللغة)، نكون قد دخلنا إليه من الباب غير الطبيعى، فنكون قد أخطأنا المدخل، أو على الأقل نكون قد أخطأنا فى ترتيب أولويات الدخول إليه.

وأتقدم الآن إلى سؤال آخر: ما موقف النقد من الشعر؟ أو بعبارة أخرى تؤدى المعنى: ما علاقة الناقد بالنص الشعرى؟ وما الذى يحرك الناقد لاختيار النص الشعرى الذى يتعامل معه؟ وأستريح فى الإجابة عن هذا السؤال إلى كلام كنت قد قرأته ونسيت صاحبه، والمصدر الذى قرأته فيه، ولكننى لم أنس فحواه، بل بقى هذا الفحوى يكبر فى نفسى على مر السنين، وبذا أثر على معتقدى النقدى تأثيراً كبيرا. يقول هذا الكلام إن ناقد الشعر مثل كلب الصيد، وإن القصيدة مثل أرنب الحقل، فإذا رأى كلب الصيد أرنب الحقل تحرك من فوره - وبغريزته - إلى العمل. هذا كلام جميل، مركز، بعيد المرمى، وهو محتاج منا إلى أكبر قدر من التأمل، وطول النظر، الكلب لابد أن يدرب (وإلا ما تحقق له هذا الفعل الشرطى في القيام الغريزى للعمل) وأرنب الحقل لابد أن يظهر (وذلك حتى يوفر الجانب الآخر الضرورى للفعل الحيوى)، وتلك العملية الحيوية الشرطية (شبه الغريزية) عملية أبعد ما تكون عن الميكانكية (وإن بدت فى عدم تخلفها كذلك)، وذلك لارتباطها بملابسات وشروط معقدة غامضة، تحس ولا تكاد توصف.

وأود أن أضيف إلى المثال السابق مثالا آخر أمدنى به صديقى السعيد بدوى إثر حادثة «نقدية» حدثت لى من سنين طويلة. كنت قد نشرت بحثا نقديا طويلا عن نص شعرى واحد قصير، فكتب معلق يقول إن البحث جيد والقصيدة ضعيفة. ولعله أراد أن يدخل السرور علىّ، ولكننى استأت بالطبع لأن منهجى النقدى العملى القائم على العمل من داخل النصوص يأبى أن ينفصم النص عن النقد الذي يتناوله، بحيث لايصح الحكم على أحدهما حكما مجافيا للحكم على الآخر. وأراد السعيد بدوى أن يواسينى فكتب لى رسالة شخصية يشرح فيها نظرته إلى الشعر والناقد. قال: إن القصيدة عنده تمثل «نقرة أبو الغيط» والناقد يمثل «المرأة المريوحة» (وهى التى تلبس جسدها الشيطان)؛ فنحن نراها جالسة فى «حلقة الزار» عليها الهدوء والوقار حتى إذا جاءت نقرتها هبت للعمل. إنها لا

تدخل أبدا حتى تجئ النقرة، وهى لا تتأخر لحظة عن مجئ هذه النقرة.

وأقول تأسيسا على ما مضى - وارتياحا له - إنه إذا حركت قصيدة تتناول السياسة ناقدا فدخلها من باب السياسة، يكون صاحب «نقرة سياسية» لا «نقرة نقدية أدبية»، وقس على ذلك كل عمل شعرى يحرك «ناقده» من بابه الموضوعى لا من بابه اللغوى؛ ذلك - وأكرر - أن الشعر شعر والسياسة سياسة، والشعر شعر والوطنية وطنية، والشعر شعر والتاريخ تاريخ. أما إذا حركت القصيدة الناقد من باب لغتها فإن نقرته الصحيحة فى هذه الحالة تكون «نقرة نقدية أدبية». ويمكن لمثل هذا الناقد بالطبع أن يدخل لغويا، وينتهى سياسياً، أو وطنيا، أو ما شئت، ولكن ما بيده فى النهاية من سياسة، أو وطنية، أو تاريخ، لا يمكن أن يكون عندئذ مطابقاً مطابقة معرفية للسياسة أو الوطنية أو التاريخ الذى هو متاح له قبل دخوله نسيج القصيدة (وأذكّر هنا - دون أدنى نية للتحرش بالفهم المشوه لمعنى الحداثة - بمعنى قول الجاحظ دون أن أورد نص عبارته: إن المعانى مطروحة فى الطريق .. وإنما الشعر جنس من التصوير .. إلخ».

ولن أدع قارئى فى منتصف الطريق، وإنما أعرض عليه نصا شعريا قصيرا هو واحد من آلاف النصوص التى تمثل «نقرتى» فى الشعر العربى، وهو «وياللدهشة» نص يعرفه القاصى والدانى، وهو (وللدهشة كذلك!) للمتنبى(١).

صحب الناس قبلنا ذا الزمان — وعناهم من شأنه ما عنانا
وتولوا بغصة كلهم منه — وإن سرّ بعضهم أحيانا
ربما تحسن الصنيع لياليه — ولكن تكدر الإحسانا
وكأنا لم يرض فينا بريب — الدهر حتى أعانه من أعانا

(١) كنت قد نظرت فى هذه القصيدة فى مقالة لى بعنوان «كيف أقرأ العمل الأدبى» نشرت ضمن كتابى «قراءة الشعر»، وأنا هنا أعيد النظر فيها من زاوية أخرى.

كلما أنبت الزمـــان قنـــاة ... ركب المـــرء فـــى القناة سنانـــا

ومراد النفوس أصغر مـن أن ... تتعـــادى فيـــه وأن نتفانـــى

غير أن الفتى يلاقـى المنايـــا ... كالحات ولا يلاقـــى الهوانـــا

ولو آن الحياة تبقـى لحـــى ... لعددنـــا أضلنـــا الشجعانـــا

وإذا لم يكن من المـوت بـد ... فمـن العجز أن تكـــون جبانـــا

كل مالم يكـــن مـن الصعب ... فى الأنفس سهل فيها إذا هو كانا

يسود جو «الصحبة» فى المطلع، ولكن لا ينتهى البيت إلا ومعنا عنصر مضاد (مناوش) هو «العناء»، وهذا العنصر المناوش سرعان ما يفعل فعله، فنجـ ن الأمـ تحول فى البيت الثانى إلى سيادة عنصر «الغصة»، فى حين يقتصر عنـ على المناوشة. وهكذا تتبادل الأجواء مواقعها، فتخلى الصحبة موقعها معـاء (أو تكاد)، ويخلى السرور موقعة للغصة (أو يكاد). كل هذا فى مساحة مركزة جدا، مساحة بيتين اثنين! وحين يمتد التعبير الشعرى يصبح العنصر القاتم من الحياة عنصرا سائدا: ولكن تكدر الإحسانا (البيت الثالث)، وتأمل «لكن» المستقرة المطمئنة في جانب الكدر، و«ربما» الاحتمالية المترددة فى جانب «إحسان الصنيع».

على أن القصيدة تعمل جاهدة منذئذ ـ وبعد الأبيات الثلاثة الأولى ـ فى تنمية المعنى وتطويره؛ إذ ليس الزمن وحده هو الذى يمثل العناء والغصة والكدر منذ الآن، بل ينضم العنصر البشرى رافدا إضافيا فعالاً يعين الدهر على الختل والريب. وهذا يجعل المعنى يبدو مقيداً ومطلقا فى آن؛ فإذا نظرنا إلى الرافد الجديد في حدود أنه مساعد ومعين كان قيدا، وإذا لحظنا العموم المتمثل في كلمة «من» كان إطلاقا. وعنصر الإطلاق هذا هو الذى يساعد على استمرار المعنى صاعداً إلى ذروة محتومة فى نهاية القصيدة.

لقد أرست الكتلة الشعرية المكونة من الأبيات الأربعة السابقة ركيزة صلبة أسست مقدمة واسعة للمعنى، فى نسق متوازن، تأرجح بالحياة حتى استقر بها فى أذهاننا على نحو يجعل «الشقاء» فيها أصلا مستقرا، و «السعادة» لمحات. وقد هيأ هذا الجو المناسب لإرساء النتيجة على المقدمات، وأكاد أقول إرساء «السقف على الحيطان»، وهذه هى النتيجة الأولى:

كلما أنبت الزمان قنـــــاة   ركب المرء فى القناة سنانــــا

وبرهانى على أن هذا البيت نتيجة أنه خلاصة مستخلصة على نحن متوازن مركب للعناصر الموزعة بطريقة فعالة جداً في الأبيات الأربعة السابقة. وبرهانى على أنه يكون «سقفا» متينا لما مضى أنه يسوده معجم صلب محسوس (تأمل: أنبت/ المرء / قناة/ القناة / سنانا ـ وتأمل كذلك التوازن الدقيق على مستوى توزيع التعريف والتنكير)، في حين أننا نلاحظ أن معجم الأبيات الأربعة السابقة: يكاد يخلص للمجردات (الصحبة/ الزمان / العناء/ الأمر/ التولى / الغصة/ السرور).

على هذا النحو تكون القصيدة جاهزة الآن للتقدم نحو بناء كتلة شعرية تصبح دروتها نتيجة أخرى أشد تركيباً وتعقيداً؛ ذلك أن هذه النتيجة الأولى التى فرغت من الكلام عليها ستدخل في النتيجة الأخرى ـ أو نتيجة النتائج ـ وتصبح خيطا في نسيجها:

ومــراد النفــوس أصغر من أن   نتعــادى فيــه وأن نتفانـــى

ثمة «مراد نفوس» قريب وهو الذى يعبر عنه هنا، وستردفه القصيدة عما قريب «بمراد نفوس» من نوع آخر. ويمكن القول إن هذا «المراد» «مراد صغير» وآية صغره أنه لا يصح أن ينهض سببا للتعادى (ولاحظ صيغة «التفاعل»)، دعك من أنه ينهض سببا للتفانى (ولاحظ أيضاً صيغة «التفاعل»). وينتج عن هذا ـ بداهة ـ أن

صيغة السلام (الوجه الآخر للتعادى)، أو قل معنى «الصحبة» - التى أشارت القصيدة إليه فى مطلعها - صيغة حيوية فى الحياة، وهى كذلك لأنها لازمة لحفظ الحياة (الوجه الآخر للتفانى). ثمة مطلبان حيويان، إذن، هما السلام والحياة، أو الحياة في سلام ، وهما مطلبان يصغر إلى جانبهما التعادى والتفانى. إنهما لا يصغران فحسب ، بل يصيران «أصغر».

لكن مهلا! فكل هذا مرتبط بالمعنى السابق للحياة. هذا المعنى الذى ستقلبه القصيدة رأسا على عقب، وذلك بتقديم معنى آخر للحياة يصبح المعنى السابق إلى جواره مرفوضا بسلامه (نفى التعادى) وسلامته (نفى التفانى):

غير أن الفتى يلاقى المنايا كالحات ولا يلاقى الهوانا

إذا كانت الحياة التى قررتها القصيدة في الأبيات السابقة - والتى يصغر فيها «مراد نفوس» - تنقض هنا بكلمة واحدة هى كلمة «غير»، فلابد أن يكون الذى سنواجهه منذ الآن نوعا آخر من الحياة مضاداً فى مفهومه للمعنى السابق. وكلمة «الهوان» هى حجر الزاوية الذى يؤسس عليه المعنى الجديد؛ إذا الحياة الجديدة هى حياة «الهوان»، وهى نوع من الحياة يلزم لردها إلى صوابها - وهى الحياة الخالية من الهوان - لا التعادى والتفانى فحسب ، بل التعادى والتفانى فى أبشع صورة لهما: «المنايا كالحات».

وتقف كلمة «الفتى» فى مطلع هذه الصورة الجديدة، التى قلبت الصورة السابقة رأسا على عقب، مالئة مساحة الرؤية كلها. وعلينا إذا أردنا التمكن من هذه الصورة أن نخلص الذهن أولا من الظلال التى تحيط بمعنى «الفتوة» فى السياق الشعبى الحديث، وبخاصة ما يتصل منها بالجانب الذى لا يخليها من «العنجهية»، والصخب، والتدمير. فإذا فعلنا ذلك ودخلنا بنوع من «الحس

التاريخـى» على مادة : ف ت ى بدا لنا لقـاء «المنايا الكالحات» فى ضـوء جديد ، «ضوء» يقف مضاداً لما يحمله « التعـادى والتفانى» من «ظلال». لقد أصبح الخيار لا بين الحـيـاة والموت، وإنما ـ وباللدهـشة! ـ بـين الهـوان والموت، بل ينبـغى أن أقـول: بين الهـوان وأبشع صـور الموت. وهكذا يتـجلى الهـوان باعـتـبـاه «مـوتا نموذجيا»، تتضاءل إلى جواره ألوان الموت الأخرى، متدرجة فى صورتها من الموت العادى (نتفانى) إلـى الموت غير العادى (المنايا كالحات). وهكذا تقـدم لنا القصيدة فكرة الموت في ثوب جـديد، أو بعـبارة أخـرى، تلفت أنظارنا إلى مـقابل جـديد للحياة النموذجية هو ذلك الموت النموذجي (الهوان).

وهكذا تتركنا القصيدة مع ألوان من الحياة: حياة العناء والغصة والكدر، وحياة الهوان، وحـياة عـدم الهوان، ولكننا إذا أنعـمنا النظر وجدنا أنهـا تقدم لنا خـيارا واحـد، أو بديلا واحدا للحـيـاة، وهو بديل يضحى مـن أجله بالحيـاة (لا يلاقى الهوانا). فإذا ما لاح هذا البديل الوحيد جـهدت القصيدة فى أن تقدم لنا برهانا أو براهين لتشبيت هذا المعنى الجديد فى أذهاننا، وإقناعنا به، وهى براهين «منطـقية ـ شعرية» ـ إن أمكن القول ـ تنتـشر على مساحة بيتين كاملين، وتتـجه إلى أكثر من طاقة من طاقات الإقناع لدينا؛ فمنها ما يتجه إلى حسنا الغريزى بالحرص على الحياة العادية، ومنها ما يتجه إلى أبعد من ذلك. فى الجانب الأول تعرض القصيدة قضية الحرص على الحـياة فى مـعناها العادى وأنه كـان يكون ذلك مبررا لـو أنه يضمن استمرار هذه الحياة، لكن ذلك لا يمكن أن يتحـقق، لأن التجربة الحسية في رؤيتنا انقـضاء كل حـياة تثبت ذلك، ثم لسبب آخـر منطقى عظيم هو أنه لو كـان ذلك صحيـحا لكان الشجاع أحمق الحـمقى؛ لأنه يضحى بشىء يمكنه أن يستبـقيه دون نهاية.

أما فى الجـانب الآخر ، فتـتجه القصـيدة إلى «الموت» . وإذا كان وجـه العملة الذى يعرضه البيت الأول من البيتين أن الحياة منقـضية على كل حال، فإن وجهها الثـانى الذى يعرضــه البـيت الثانى ـ وهـو لازم الأول ـ أن الموت حتـمى، وكمـا فرضت القصيدة في البيت السابق حتمية الإقـدام الناشئة من حتمية انقضاء الحياة، تفرض هنا حتمية الإقدام الناشئة من حتـمية الموت . وهكذا تحشد القصيدة جزئيات المعنى فى اتجاه واحـد، لا يدع مجالا لتعـدد «المواقف»، فيتركنا مع مـوقف واحد ناشئ من نتيجة المعادلة التالية: إما حياة منقضية (مع الجبن) أو حياة منقضية (مع الشجـاعة)، أو إمـا موت حـتمى (مع الجبن)، أو مـوت حتـمى (مع الشجـاعة) ويوسع كل صاحب عقل وعينين أن يختـار! وإذا اتضحت القضية على هذا النحو فمن منا يلتبس عليه طريق الاختيار؟

على أن أمر الحـياة والموت، وبالتالى أمر الشـجاعة والجبن، لا تحسمـه البرهنة وحدها، وإنما هو مـحتـاج فى النهاية إلى فضل إغـراء، وذلك من طريق «ذهنى ـ عملى» . وهذا الطريق خصوصا تجده كثيـرا فى شعر المتنبى، ولكن القصيدة تجمله هنا فى بيت خـتامى يتـوج «الإقناع) من ناحية، ويـضم طرفى القصـيدة فى دائرة محكمة من ناحية أخرى:

كل مالم يكن من الصعب   فى الأنفس سهل فيها إذا هو كانا

أى شئ ذلك «الصعب فى الأنفس» الذى تشير إليـه القصيدة؟ هل هو «نقيض الصحـبة» الذى جـاء فى الافتـتاحيـة (وهو الفراق بالموت)؟ أم هو «نقـيض العناء والغصة والكدر»، بحيث يصبح الموت هو الراحة الحقيقية، وإن بدت قبل حدوثها على غيـر ذلك ؟ أم تراه الانتـصار علـى «مراد النفـوس» الذى قـد يدفع (مـراد النفوس) إلى قبول «الهوان»؟ أم هو اختيار الموت فى سبيل حياة أفضل (للنفس أو

للغير)، وذلك على نحو متدرج يجعل منه مطلبا يسعى إليه ، وذلك في ضوء التفضيل الذى عبرت عنه القصيدة في «يلاقى المنايا كالحات ولا يلاقى الهوانا»؟ أم هو كل ذلك مجتمعا؟ الحق أن بدائل المعنى تبقى متواردة - بل مزدحمة - على الذهن، ويبقى مغزى القصيدة مفتوحا لكل احتمال لا ترفضة لغتها. وليس من طبعى أن أخرج عن نطاق العمل الأدبى فأفسره بشئ من خارجه، ولكن عذرى فيما سأفعله الآن أنه خروج خفيف، وأنه من شعر المتنبى وإليه، قال المتنبى:

إلف هذا الهواء أوقع ... فى الأنفس أن الحمام مر المذاق

والأسى قبل فرقة الروح عجز ... والأسى لا يكون بعد الفراق

صورة الشعر العربى
فى قرن من الزمان

«الشعر ديوان العرب» ـ هذه عبارة قديمة مستقرة لا أعلم أنها وضعت موضع التساؤل إلا من سنتين مضتا أو ثلاث، حين ارتفعت أصوات تقول: بل «الرواية ديوان العرب». ولم يتوقف أحد ـ كثيرا أو قليلاً على عادتنا ـ للفحص المتأنى لأى من العبارتين ، ولا سأل عن الأسباب والدواعى التى تجعل العبارة الأولي عبارة متنحية وجوبا ، والعبارة الثانية سائدة وجوبا. إن إحلال عبارة دخيلة تتصل بنوع أدبى لا يزيد عمره في بلاده عن قرنين من الزمان، وفى بلادنا على قرن واحد، محل عبارة أصيلة عمرها لا يقل عن عشرة قرون، لأمر لا يصح أن تقرره التصريحات الصحفية، أو الخطب التى تختم بها الموائد التى تقام على هامش ما يسمى بالمؤتمرات الشقافية، وإنما تقرره الأبحاث العلمية الرصينة التى ينهض بها أصحاب المؤهلات المعتمدة، ممن يحملون وجهات نظر متعددة، ويتحاورون حواراً حرا متكافئا، بعيداً عن أجواء الدعاية، وأضواء الإعلام.

ومبلغ علمى أن أحداً لم ينهض بعد بمثل هذه الأبحاث . ولا تم بعد مثل هذا التحاور المتجرد، وإذن فمن العدل والإنصاف أن يبقى الحال فى هذا الأمر على ما هو عليه، إلى أن يبت فيه بالطريقة الملائمة التى أشرت إليها. على أننى أريد أن أذهب فى الموضوع إلى حد القول بأنه ليس المهم فى الأمر كله أى العبارتين نردد، بل المهم أن يكون لهذه أو تلك «ما صدق»، وما معنى أن نتحدث عن الشعر، حيث لا شعر يعتد به فى ميزان الإبداع الحقيقى، أو نتحدث عن الرواية حيث لا

رواية،بل ما معنى أن نتحـدث عن «الديوان» والديوان فارغ، أو عن العرب وأنت تعلم أنه لا يكاد يحسب لهم حساب حين يقضى الأمر، ويقرر مصير العالم؟

إن احتكاك الشرق بالغرب قديم، وتحاورهما كـان طويلاً ومتنوعاً، وقد استخدم الغرب فى هذا الاحتكاك أسلحة مـتعددة، منها التبشير، والتعلـيم والثقافة، ومنها السلاح، وكان الشرق المغلوب يحاول فى أحيان كثيرة تبنى أسلحة الغرب الغالب، فأرسل بعثاته إليه، وحول التعليم من دينى كله (على طريقة الأزهر) إلى مدنى فى معظمه (على الطريـقة الأوربيـة)، وترجم عن اللغـات الحديثة، وتأثر بالمذاهب الأدبية من كـلاسيكيـة ورومانسـية وواقعـية. كـذلك كان الشرق المغـلوب يحاول البحث عن هويـة، وذلك بالتفتـيش في تراثه الحضارى والأدبى، عـله يقع فيهـما على ما يجعله صامدا أمام الغرب الغالب. ولما كان الشعر ـ مرة أخرى ـ هو ديوان العرب فقد ظفر من حركة إحياء التراث العربى بنصيب كبير؛ إذ سلطت الأضواء ـ تحقيقا ومدارسة واختيـارا ـ على عصور الشعر المزدهرة عند العرب، وعلي الشعراء الأعلام، الأمـر الذى آتى أكله فى حركـة شعرية إحـيائية ـ كـلاسيكيـة جديدة إن شـئت ـ هى أول مـا نجده فى أواخـر القـرن الماضى وأوائل هذا القـرن الذى يهم بالرحيل.

كـان البارودى هو رائد هذا الاتجـاه الإحيـائى القوى، وجـاء على أثره شعـراء فحول تسنموا الاتجاه، ومضوا به بعيـدا فى غضون القرن العشرين؛ إذ جعلوا من الشعر ديوان العـرب الجديد، وعبروا عن أمـانى الأمة، ومتغيـرات الحياة، فكانوا لسانها الناطق بحـاضرها ومستقبـلها: أحمد شوقى، وحافظ إبراهيم، وإسـماعيل صبرى ، وعلى الجارم، ومهدى الجواهرى، وعـبد الله البردونى، وشعراء أخرون «وضعـوا الشراب الجـديد فى الكأس القديمة»، ووجـدوا طلبتهم فى التـعبـير عن شئون الحياة في بحور مـن «الموزون المقفى»، وفى صور تنهض على دعامتين من التاريخ والعقيدة، ولـم يجدوا في أنفسهم حرجا من استخدام القواعد الشعرية التى

أرساها الأقدمون، فمارسوها على نحو حر مرن ، واحتلوا من الخريطة الشعرية للقرن مساحة واسعة لا تزال أصداؤها تتردد على نحو قوى.

كان أول من تحرش بقلعة الكلاسيكية الحصينة ـ «شوقى» ـــ محاولا إحداث نقب فى جدارها ، العقاد، وذلك فى فترة مبكرة نسبيا من هذا القرن. وكانت القاعدة المنهجية التى قام عليها هذا التحرش قاعدة أوربية وافدة هى «الرومانسية»، التى تقوم على أن الشعر تعبير تلقائى عن المشاعر الفياضة، لا لسان حال المجتمع أو الاحتفاء بالمناسبات العامة، أو غير ذلك مما تحتفل به الكلاسيكية. ولم ينكر العقاد أن ناقده المفضل الذى يستوحيه هو هازلت المنظر الرومانسى الشهير. لقد وصف العقاد شوقى بأنه «صانع ماهر» فى حين أن المطلوب من الشاعر عنده أن يكون شاعرا معبرا عن ذات نفسه بصدق فى أسلوب جميل، وما لم تكن على الشعر سيماء صاحبه فهو شعر «القشور والطلاء».

ولست بصدد تقويم آثار حملة العقاد الرومانسية تلك على أحمد شوقى ، كما أننى لست بصدد تقويم قيمة البديل العملى الذى قدمه العقاد من شعره هو ، ورآه نموذج الشعر الحقيقى، وإنما أنا بصدد تتبع الأثر التغريبى الذى كان قد بدأ يفعل فعله فى مسيرة شعر القرن العشرين. لقد قوى هذا الأثر الرومانسى الذي قدم العقاد وجهه «الانجلو ـ سكسونى» بما قدمه خليل مطران من إبداع رومانسى شعرى متأثر بالرومانسية الفرنسية، وحافل بتحليل عناصر الطبيعة، وفلسفة الوجود، وحميا العاطفة، ورصانة العبارة، وتضافرت القوتان على إحداث تيار شعرى جديد سرى بعد ذلك فى العالم العربى سريان الضوء أو النار، وهو الاتجاه الرومانسى. وقد جاء هذا الاتجاه فى وقته معبرا عن «أحلام» الأمة، ومستوعبا ألوانا من الرؤية الاجتماعية والحضارية كانت سائدة فى عقدين ـ على الأقل ـــ من عقود هذا القرن هما العشرينات والثلاثينات.

على أن رياحا عـملية أخرى كانت تـهب من الشمال، وربما وراء المحيط؛ فـقد جاءت أشـعار رواد المهجر الـشمالى لتكون نموذجـاً عمليا لما ينبـغى أن يكون عليه التعبير الرومانسى في اللسان الشعرى العربى، أشعار جبران، ونعيمه، والريحانى، وأبو ماضى ، وهى نماذج في الترجمة عن النفس البـشرية فى صور جددت شباب اللغة العربيـة ، وبعدت بها عن القول المعاد، وقدمت بلاغـة الخطاب الشعرى في ضوء جديد . ومـا لبث أن التحم هذا التيار الرومـانسى المغترب بالتيـار الرومانسى الناشئ في أرض الوطن . والذى كـان قد بدا ينـتج ألحانا شـعرية مـتفـردة المذاق جادت بها قرائح مـن غربى العالم العربى (أبو القاسم الشابى) وجنوبه (الـتيجانى يوسف بشيـر) ووسطه (أبو شادى، والهمـشرى وناجى، ورامى ومحمـود حسن إسمـاعيل، وصالـح جودت، والصيـرفى) وشرقيـه (إبراهيم طوقان، وعـمر أبو ريشه) ثم عشرات الشعراء الرومانسيين الأخرين.

هكذا كانت الحركة الرومـانسية في الشعر العربى لأول عـهدها بعيدة عن النواح الشعورى والتوجعات الذاتية المفردة، وملتـحمة على نحو وجدانى حميم بالحياة . وساعية إلى إحداث ثورة عن طريق القلب لأن الـثورة الكلاسيكية التى جاءت من طريق العـقل لم تحقق في نظرها الحلم العـربى المنشود. كـانت تمردا أصيـلا على ركود الحياة واحتجاجا عاطفـيا على شعر البلاط ، وتكريس طغيان الحكام، وتنويم الشعوب، وكانت الطبيعة الأم هى الملجأ الـذى لاذت به الرومانسية لتبحث فيه عن جوهر الحـياة الأصيل، تلك الحـياة التى ران عليهـا الصدأ بشعـر الكلاسيكيين فى مدحة إثر مدحة، وفي نوع إثر نوع من استهلاك الأساليب.

لكن كل نار عظيـمة تحمل في صـميمـها عنصر خـمودها، فقـد تسارعت دورة الحياة حول الرومانسية متمثلة فى الإنجـازات الصناعية الخارقة، وتهاوى الاستعمار القديم، وتحرر الشعوب، وتطور مناهج الدرس الاجتماعى. وفى جانب أخر كانت الرومانسيـة قد فقدت قوة الدفع الأولى، واسـتنفد الرواد معظم ما فيـها من طاقة

وتوهج، وهكذا لم تقو علي استيعاب الحياة فكان لابد أن يحتويها سياق الحياة، وأن تخلى الطريق لاتجاهات أخرى كانت تتخلق منذ حين.

فى منتصف القرن تفجرت حركة الشعر الحر فورثت الرومانسية أو كادت. وهى حركة تمثل استجابة قوية للتطورات الاجتماعية التى أشرت إليها سلفا، وهى أول حركة فى الشعر العربى تنهض على جناحين متكافئين من حداثة المضمون والأسلوب، لأن أصحاب «المدرسة الحديثة» فى التراث العربى أمثال مسلم بن الوليد، وبشار وأبى تمام، لم يحدثوا تجديداً يذكر فى بحور الشعر، وإن أحدثوا ذلك فى «عمود الشعر». ومن ناحية أخرى لم يكن «الموشح»، بموسيقاه المتميزة، بديلا عن الموسيقى التقليدية للشعر العربى الموروث. لقد جاءت حركة الشعر الحر بمقولة تنسف فكرة «الموزون المقفى» من أساسها، وتتبنى «التفعيلة» بديلا حاسماً لها، وصحب ذلك إحساس جديد لا ينكر فى المعجم الشعرى، وطبيعة الصور، والاحتفال بهموم الإنسان العادى ، بل والمطحون، وهى أمور لم تحتل «بؤرة» اهتمام الشعر من قبل، أقول «بؤرة» حتى أنفى عن نفسى مظنة التحيز لهذا الاتجاه الشعرى، أو الإجحاف بدور غيره من اتجاهات.

كانت درجة استجابة الناس لهذا الاتجاه الشعرى الجديد عالية، ورمى كثير من الشعراء الذين كانوا يبدعون في قالب الموزون المقفى، ما بأيديهم وأسرعوا للحاق بالركب الجديد. ولا أقول إنه قضى على الاتجاهات الأخرى ، فالرؤية الشعرية كالمادة المشعة لا تفنى، وإنما أقول إنه زحزح كل اتجاه عداه عن مركز الاهتمام، ونبه الحياة الأدبية إلى أن عهدا شعريا جديدا كان يولد ، وأن عهوداً شعرية غيره كان ينحسر عنها الضوء (ولا أقول كان يسدل عليها الستار).

ولا يعنينى أن يكون مطلع هذا الاتجاه من مصر (لويس عوض أو ملك عبد العزيز أو صلاح عبد الصبور) كما أنه يا يعنينى أن يكون من العراق (نازك الملائكة

أو بدر شاكر السياب، أو عبدالوهاب البياتى)، وأعجب لقوم يسلمون ـ بل يفتخرون ـ بانتمائهم إلى الأمة العربية، أو الشعر العربى، أو الثقافة العربية، أو ما شئت، ثم يشتجرون فيما بينهم على ادعاء إنجازات صحيحة أو مزعومة، ما بين مصرى وعراقى وشامى! تلك لعبة صبيانية ينبغى أن تشب فيها كل الأقلام عن الطوق، وإلا فإنها تكون قد أسهمت بنصيب في إضعاف كل ما هو عربى، ويحق عليها القول:

لا يبلغ الأعداء من جاهل ما يبلغ الجاهل من نفسه

والمهم في الأمر كله أننا نعيش منذ الخمسينات مع لون شعرى جديد، أسهم بنصيب وافر في تصوير الحياة الحديثة، تطورها، وتحررها، وبحثها عن مشروع، وأحلامها القليلة التى تحققت ، وأحلامها الكثيرة التى خابت، كما أسهم بنصيب وافر فى رصد وتحليل وتصوير هموم الإنسان العربى، مكانه فى العالم، وألوان القمع التى يتعرض لها، والظلم والاضطهاد الواقعين عليه. وهو يفعل ذلك بدرجات متفاوته»، .مرة فى أصوات جهيرة ومرة فى أصوات خافتة، مرة بالرمز الفنى، ومرة بالرمز الفج الذي هو دليل التقية (وكدت أقول: الجبن).

لقد ضمنت البدايات القوية لهذا الاتجاه ثباتا، كما ضمنت له سيرورة، فسمعنا عن شعراء الأرض المحتلة (محمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد)، ورأينا صعود الطبقة الثانية والثالثة، بل والرابعة، من شعراء الشعر الحر. ولا أرتب الشعراء إلى طبقات فى القيمة؛ فقد يفوق شاعر من طبقة تالية شاعرا من طبقة سابقة، وعينى هنا على التتابع الزمنى ليس غير.

هكذا تتمثل لي خريطة الشعر فى القرن العشرين، وأنا على وعى كامل حين أعيد النظر فى كلامى هذا بأنه كلام يسوده التعميم، ربما إلى حد السرف، وأنه لم يوف الكلام حقه بوضع كثير من النقاط على كثير من الحروف ـ دعك من توفية

الكلام بعض حقه فى إيراد الأمثلة والنماذج، أو تبنى نهج أو آخر فى تحليل بعض النصوص الشعرية أو توجيهها. ولا أكتم القارئ أن ثمة شاعرين عربيين يردان إلى ذهنى كلما تقدمت فى تحرير هذا الكلام - أراهما يستعصيان على التصنيف ـ هما الفيتورى ونزار.

وتبقى نظرة خاطفة واجبة إلى «قصيدة النثر»!. ومن المعلوم أن النثر أنواع، ومنه النثر الشعرى القائم على الخطاب الشعورى لا الذهنى ، وهو يتوفر على نوع من «الشاعرية» التى تعتمد الصور والمجازات والرموز والبرهنة العاطفية، هذا فن قديم فى اللغة العربية، ولكن لم يخلط أحد بينه وبين الشعر الذى هو علم اصطلاحى له معناه، وقواعده، وحدوده. وللنثر الشعرى - بالطبع - موسيقاه الخاصة التى لا تختلط بموسيقى الشعر؛ ذلك لأن الموسيقى فى الشعر هى روحه. وهى عنصر أساسى من عناصره، وهى أمر اصطلاحى طور على مدى الزمان، وكان له مصطلحاته التى يقع مصطلح «قصيدة» على رأسها.

وقد صاحب النثر الشعرى الشعر - دون عراك أو حتى احتكاك - ومضيا في القرن الحالى متوازيين. فلما اتسعت حركة الامتزاج الثقافى التى هى بعض نتائج الاحتكاك بين الشرق والغرب - مما أشرت إليه إشارات متكررة - بدأنا نسمع عن مصطلح «قصيدة النثر»، وهى عبارة اصلاحية لها فى الآداب الغربية تاريخ ومفهوم، ولها مكان معلوم فى الإبداع الأدبى، وقد تلقفها بعض منظرى الحداثة ممن تحلقوا بالذات حول مجلة «شعر» (توفيق صايغ، وأنسى الحاج، وأدونيس). ومع نمو هذا الاتجاه أصبح لقصيدة النثر وجود ملحوظ ، وبخاصة بين المنشئين الشباب ممن يتمردون على القوالب الموجودة، ويتطلعون لكل جديد. وإذن فالنثر الشعرى شيء والشعر شيء آخر، والنثر الشعرى فن عربى قديم، وقصيدة النثر مصطلح وافد له تاريخه ورجاله في الغرب، وهو مستورد ضمن الموجات الحديثة.

وأعتمد علي ذوقى الخاص فأقول: إننى استسيغ بعض الأعمال التى تحمل عنوان« قصيدة النثر» وأرى فيها خيالا شعريا، وثقافة كاشفة، ولغة معبرة، ولا أستسيغ بعضها، وأرى فيها تحديا للقارئ، وفجاجة، وتسلطا، ونقصا في المعرفة. ومعنى هذا أننى لا أبنى رفضى أو قبولى لها على القالب، فالمنشئ عندى حر يختار ما يشاء من القوالب. إنما أرفض أو أقبل على أساس القيمة الفنية، تماما كما أقبل أية قصيدة أراها جيدة، وأرفض أية قصيدة أراها رديئة فى الاتجاهات الشعرية المختلفة التى ضمنتها كلامى السابق.

على أنه تبقى عندى - فيما يتصل بقصيدة النثر - معضلة لم أستطع لها حلا وهى التسمية ذاتها. وعندى أنه ثمة تناقض لابد أن يزال فى هذه التسمية، وأنا لست أول متنبه إلى هذا التناقض، فكلمة «قصيدة» كلمة اصطلاحية مستقرة، وهى مصطلح من مصطلحات الشعر العربى قديم جدا، وقد علقت به فى تاريخه الطويل ظلال وإيحاءات لا يمكن فصلها عنه، وهى كلها متصلة بخصائص هذا الفن الذى هو ديوان العرب، أما كلمة «نثر» فهى القسم المقابل لكلمة شعر، وهذا بدوره يعنى أنها القسم المقابل لكلمة قصيدة، فكيف يجمع بينهما فى عبارة واحدة، وتكون هذه العبارة مريحة ومقبولة؟ وعلي الذى يصر على هذه التسمية أن يحل التناقض الظاهر بينهما على نحو لا يقبل الشك، وإلاّ يكون قد أسهم فى إضافة مزيد من الاضطراب إلى عالم أدبى ونقدى ملئ بأنواع «البلبلة»، و«الدعاوى العريضة»، و«القهر الأدبى»، و«الاضطراب».

الفصل الثانى

منهجى فى قراءة الرواية

نحو منهج فى قراءة نجيب محفوظ

بفوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل للآداب فى ١٣ أكتوبر ١٩٨٨ يكون الأدب العربى قد اجتاز المحلية إلى العالمية، ويكون نجيب محفوظ قد اجتاز الشهرة الواسعة إلى الخلود. وقد كان للخبر دوىّ هائل سمعه كل ذى سمع، وسيكون له أثر بالغ فى المستقبل القريب والبعيد، فلن تعود أمور الأدب العربى، أو أمور نجيب محفوظ، بعد ذلك اليوم كما كانت عليها قبله. وأحسب أن الواجب الملقى على عاتق نقاد نجيب محفوظ قد أصبح الآن مضاعفا، فقد كان محليا وقومياً فأصبح عالميا.

نمت المكتبة النقدية المتصلة بأدب نجيب محفوظ نموا هائلا على مدي الأربعة عقود الماضية من هذا القرن، وهى تتكون من أعمال علمية جامعية متخصصة، وأعمال ثقافية عامة، وأبحاث ومقالات فى المجلات الأدبية والصحف، ثم هناك ندوات مسجلة، ومقابلات مكتوبة، وملاحظات وتصريحات واسعة النطاق. وفحص هذه المكتبة يحتاج إلى جهد ووقت غير محدودين، فهى متعددة الجوانب، متباعدة الأطراف، وهى ـ من ناحية أخرى ـ فى اتساع مطرد.

والملاحظ أن الجزء الأقل منها يعنى بتحليل النص المحفوظى، وأما الجزء الأكبر فيدور حول هذا النص، ولا يعمل من داخله. وقد قاد العمل خارج النصوص إلى بعض الظواهر الغريبة التى حكمت النظرة إلى أدب نجيب محفوظ، ومن أبرز هذه الظواهر النظرة المتطرفة إلى هذا الأدب، والأحكام العامة التى تكتسحه اكتساحا، ومعاملته على أنه معرض أفكار وآراء ومذاهب، ثم أشياء أخرى كثيرة.

فى الجانب الأول نتبين طرف النقيض حين نقرأ كثيرا أن نجيب محفوظ هو تولستوى العرب، أو دكنز العرب، وقد جاءت مقارنة نجيب محفوظ بدكنز فى حيثيات لجنة الحكم التى منحته جائزة نوبل للأداب،ولا شك أنها ستنشط هذا الطرف إلى أقصى حد، وحين نقرأ أن نجيب محفوظ هو عميد الرواية العربية الأوحد، فهو رائدها ومنشؤها، ومرسى تقاليدها، وبانى أعمدتها وحيطانها وأروقتها، وقد يشار أحيانا إلى أنه واضع سقوفها؛ بدأت به وختمت به، وأن روايات نجيب محفوظ هى الكلمة الأولى القوية فى تاريخ الرواية العربية، وربما كانت كذلك هى الكلمة الأخيرة. وفى هذا الجانب نتبين طرف النقيض الآخر حين نقرأ أن نجيب محفوظ صانع الرواية أو مهندسها؛ إشارة إلى أنه «حرفى» ولكنه ليس عبقريا، وأنه يعمل بقوانين الفن ولكنه لا يعمل بحمياه الداخلية، وأنه «جيد جداً» وليس «ممتازاً»، بل إن البعض يتهمه بالتقصير الواضح، ويلقنه الدروس، والبعض يشير إلى أن مجده وراءه، وأنه قد قال كل ما عنده. وهناك حالات قليلة وصف فيها بأنه مؤسسة ثقافية جامدة، ولا أدرى ماذا يقول هؤلاء بعد أن أصبح ظاهرة نهائية بحصوله على نوبل ودخوله تاريخ الأدب العالمى من أوسع أبوابه...

وفى الجانب الثانى تجتاح الأحكام العامة أدب نجيب محفوظ، وهى تهدف فيما تهدف إلى تقوية طرف أو آخر من طرفى النقيض اللذين أشرت إليهما. ويكفى أن أعيد هنا أنه حكم عليه مرات بأنه بلزاك، ومرات بأنه عالة على الأدب الروائى العالمى، بل إنه وقف أحيانا قريباً جدا من قفص الاتهام بتهمة معتادة فى أدبنا الحديث هى تهمة السرقة.

وفى الجانب الثالث تجلى حرص شديد فى مكتبة نجيب محفوظ النقدية على فحص وجهة نظره السياسية والاجتماعية من خلال أعماله، وفتش عن معتقداته

فى الفلسفة والدين. وقد بلغ الإسراف فى هذا الجانب حدا صور فيه كل أدب نجيب محفوظ على أنه فكرة واحدة متكاملة، وأنه وضع خطة هذه الفكرة فى فترة مبكرة جدا من حياته ، فأودع بداياتها بدايات أعماله، وتركت بعض هذه الأعمال مفتوحة النهاية قصدا لتستكمل فى أعمال أخرى، وأن شخصية ما فى هذه الرواية هى الصورة المطورة لشخصية أخرى فى تلك.

مثل هذه الجوانب التى أشرت إليها تدل على أننا فى حاجة إلى إعادة النظر فى تناول أدب نجيب محفوظ، والتوصل إلى منهج أكثر نضجا فى قراءته، ففى ناحية ينبغى الكف عن رفع هذا الأدب مرة إلى عنان السماء، وعن خفضه مرة أخرى إلى حضيض الأرض؛ ذلك لأن هذا الأدب خلق فنى، وتناوله يحتاج إلى أن نرصده رصدا بطيئا هادئا لنرى كيف تتفاعل عناصره، وكيف ينمو ويحقق خصوصيته. وهذا يتطلب حتما تحليل أساليب هذا الأدب فهى التى تفضى إلى الكشف عن قيمه الفكرية والعاطفية، وفى ناحية ثانية لابد من مراجعة الأمر على أساس أن أدب نجيب محفوظ محتاج إلى «الإضاءة» من داخله، لا إلى «الأحكام العامة» عليه من خارجه؛ فانشغال الناقد بالحكم يجعل منه صوتا متسلطا على نجيب محفوظ وعلى قرائه معا؛ وهذا الناقد يجلس عادة فى عليائه مشغولا بتوزيع الأحكام متخذا من «الصولجان» أداة عمل، وأحيانا أداة إرهاب، وهو لا يحمل «المصباح» الذى يضئ الطريق أمام القارئ، ويساعده على الرحلة منفرداً فى عالم نجيب محفوظ. ولابد أن يتنبه نقاد نجيب محفوظ إلى أن القارئ أصبح ينتظر منهم دواعى الحكم، ومقوماته، وحيثياته، لا الحكم ذاته، وهو حين يسمع حيثيات الحكم قد يكتفى بها عن سماع الحكم، ولكنه حين يسمع الحكم يبقى متعطشا إلى سماع الأسباب، أى أنه يريد أن يرى منهج الناقد وهو فى حالة عمل من خلال النصوص، بدل سماع حكم يتفضل عليه به هذا الناقد.

وتبقى الناحية التى تولع بالتعرف على أراء نجـيب محفوظ فى أدبه مهملة بذلك كل ناحية عـداها. وهذه الناحية متفرعـة عن «ثنائية» بغيضة ترى الأدب مـوضوعا وشكلا. وعلى نقاد نجيب مـحفوظ الذين يسرفون فى هذا الجـانب أن يتنبهوا إلى أنه أصبح من العبث الآن، فمن الحقائق البديهية أن عناصر المحتوى الأدبى تتحلل فى شكله محددة صـورته وملامحه، كما أن عناصـر المحتوى تذوب فى الشكل إذ تشكله. وتكون النتيـجة أن هذا الأدب لا هو شكل، ولا هو مضـمون، وإنما هو «كينونة» جديدة ماثلة. لقد ارتضى ناقد نجـيب محفوظ أن يكون ناقدا أدبيا فكيف ساغ له أن يتحول إلى باحث سياسى أو اجتماعى؟ ونجيب محفوظ ذاته ليس منظرا سياسـيا أو اجتمـاعيا وإنما هو كاتـب رواية، ومعنى هذا أن كل فكره فكر روائى، وأنه لا يفيد فى إدراك هذا الفكر العودة به إلى الأصل السـياسى أو الاجتماعى مما تحفل به الـوقائع الخارجـية؛ ذلك أنه بعـد رحلة هذه الوقائع فى شـرايين التكوين الروائى ينالها من التحـول، والتغيير، والتطور، والتعـديل، والحذف، والإضافة، مالا يمكن معه فهمها، على ضوء ما نعرفه عنها قبل أن تعالج روائيا.

ولا ينكر أحد أن يكون للكاتب وجـهة نظر، ولكن القول بأن الكاتب يبـعثرها فى أعماله على نحـو تتكامل فيه مع اكتـمال هذه الأعمال قول سـاذج، وأكثر من هذا القول سـذاجة أن يقـال إنه يفعل ذلك عن عـمد فيـترك عمله ناقـصا بقـصد تكملته بأعمال أخرى. إن العمل الفنى كـيان كلٌ قائم بذاته مادام الكاتب قد اختار له أن يكون كذلك، وهذا يصدق على روايات نجيب مـحفوظ، ويصدق حتى على أجزاء «الثـلاثية»؛ «فقصـر الشوق» و «بين القصريـن»و «السكرية» كل منها رواية كاملة فى ذاتهـا، مستـقلة فنيا وفكريا عـما عداها، وهذا هو السـبب فى أن نجيب محفوظ لم يجعل من هذه الروايـات الثلاث رواية واحدة، ودراسة كل عمل على حدة من شأنهـا أن تفتح المجال واسعا أمام الـدراس، ليمتحن الجزئيات الدقـيقة،

وليتغلغل إلى الزوايا البعيدة، وليتعرف على شبكة العلاقات المعقدة التى تنتظم العمل كله، وهذا هو معنى «القراءة الفاحصة» التى تختبر العمل من داخله، بتحليله، ثم بإعادة تركيبه، إذ ذاك يكشف العمل الفنى عن معناه ومغزاه وذلك عن طريق فحص مبناه.

لقد تخطف التليفزيون كما تخطفت السينما أعمال نجيب محفوظ، وصنعت منها أفلاما استمتع بها الملايين فى كل أنحاء الوطن العربى، ونتوقع الآن - بعد الجائزة - أن يحدث المزيد من ذلك على المستوى المحلى والعالمى. ولذلك فائدة محققة، ولكنه يضيف عبئاً إلى أعباء نقاد نجيب محفوظ؛ إذ ينبغى عليهم أن يضاعفوا مجهودهم للحفاظ على بقاء بريق الكلمة المكتوبة متألقا.

ولن يتحقق ذلك إلا بتطوير منهج فى القراءة النقدية يجعل لهذه الكلمة المكتوبة جاذبية لا يجدها الإنسان فى لغة السينما أو لغة التليفزيون، والطريق الوحيد إلى ذلك أن نحلل الكتابة الإبداعية لنجيب محفوظ، ونلقى على أساليب الكتابة لديه أضواء تجعلها تحتفظ على الدوام بمذاق خاص، وتلك هى - مرة أخرى - القراءة النقدية الفاحصة التى هى نوع من المغامرة المحسوبة التى يلقى فيها الناقد الموهوب المؤهل بنفسه فى لجة العمل الأدبى، داخلا إياه من بابه الطبيعى الذى هو لغته المشتملة على معجمه وتراكيبه وصوره ورموزه، ومتنبها فى كل مراحل عمله إلى أن أسرار العمل الروائى لا تكمن بالضرورة فى أحداثه الكبرى، أو شخصياته الرئيسية، أو إيقاعه المباشر المسموع على نحو واضح، بل قد تكمن فى بعض زواياه الدقيقة، أو إشاراته الفرعية، أو الإيقاع الخفى للغته ـ تلك الخيوط البالغة الدقة التى تخلق حياة العمل وفعاليته. وهذا هو الذى يجعل القراءة النقدية الفاحصة وحدها هى القادرة على تقديم صورة «بالحجم الطبيعى» للرواية لا تغنى

عنها أية صورة أخرى مستمدة منها، سواء أكانت فيلما سينمائيا، أم فيلما تليفزيونيا، أم مسرحية.

لا خلاف على أن نجيب محفوظ لم يبن مجده الأدبى بوصف أحياء القاهرة القديمة فقد كان من الممكن أن يصف أماكن أخرى. وهو كذلك لم يبن مجده باستخدام تاريخ الجهاد الوطنى أو الصراع الحزبى أو ثورة ٢٣ يوليو، فقد كان من الممكن أن يعرض لأية أحداث أخرى، إنما بنى هذا المجد لأنه روائى عبقرى، ولأنه مسّ كل شيء تناوله بسحر الفن الروائى الذى هو موهبته الأولى وشغله الأكبر، أليس من الطبيعى بما فيه الكفاية أن يكون مدخلنا إلى قراءة رواياته - والحالة هذه - مدخلا روائيا؟ وما الرواية؟ أليست هى ذلك البناء المركب النامى الذى يرقد أمامنا فى كلمات على مئات الصفحات مركبا من المفردات والصور والمجازات والرموز؟ وأليست هى حياة الشخصيات الفنية التى تبدأ وتمتد وتتلاشى أمام أعيننا معبرة باللغة المناسبة على الصفحات؟ وأليست هى الحياة التى لا نعرفها، أو نعرفها ولكنها تواجهنا فى صورة لم تخطر لنا على بال من قبل، والتى إذا استوعبناها فى شكلها الجديد حدث لنا نوع من «التنوير» والرضا مكننا من فهم هذه الحياة على نحو أفضل؟ وإذن ، فكيف يكون مجديا لنا، أو لأدب نجيب محفوظ، وللأدب العربى، أن نبحث عن تفسير لرواياته خارج تلك الروايات، فنحاكمها طبقا لخبراتنا الحرفية المكانية بخان الخليلى أو زقاق المدق أو قصر الشوق، أو بين القصرين أو السكرية أو عشرات الأمكنة الأخرى التى نتجول فيها فى أحياء القاهرة؟ وكيف يكون مجديا لهذه الروايات، أو للأدب العربى ، أن نحاكمها فى ضوء معرفتنا بتاريخ مصر السياسى أو الاجتماعى فى الثلاثينات أو الأربعينات أو الخمسينات، أو الستينات أو السبعينات، أو بعد ذلك؟ ثم كيف يمكن أن نلتمس فهما أفضل لهذه الروايات عن طريق حمل أجهزتنا والذهاب إلى نجيب محفوظ

نفسه نسأله عن مقاصده التي كانت في نفسه حين كتب هذه الإشارة أو طور هذه الشخصية؟

إن ترك النص ومغادرته إلى ما حوله من ظروف محيطة أو اعتراف مؤلف لأمر عجيب كل العجب، وهو بكل أسف محبب إلى أقصى حد لدى كثير ممن كتبوا عن نجيب محفوظ، وكونوا مكتبته النقدية؛ وإن الدخول إلى الرواية من غير بابها الطبيعي - الذي هو لغتها - لأمر عجيب كذلك كل العجب. ونحن من الناحية العملية - على كل حال - لا نملك أمامنا على المنضدة سوى كلمات في صفحات بين دفتي كتاب هي الرواية، وبالقراءة الحسنة تحيا الكلمات في الصحفات وبدونها تبقى راقدة هناك إلى ما شاء الله، فإذا دخلنا إلى الرواية من باب المضمون، «الذي يظن القارئ أنه مضمون الرواية وهو في واقع الحال مضمون كان في ذهنه قبل القراءة، وسيقى في ذهنه بعد القراءة، أو حتى دخلنا إليها من باب اللغة ولكننا لم نحسن قراءة هذه اللغة بقي «المعنى الروائي» معمًى مستغلقا، وبقيت قيمته وهما من الأوهام.

«الرواية المحفوظية» بناء لغوي، ومعمار أسلوبي، يرمز بكليته إلى مغزى يفضي إلى قيم فكرية وروحية، وهو ليس صورة - بالكربون أو حتى بالكاميرا أو حتى بريشة الرسام - لواقع مادي محدود أو غير محدود . وهي على ذلك لا تساوي إلا ذاتها، ولا يفيد في فهمها أو تقديرها ما يجلب إليها من خارجها من الأمور التي تصلح بقياس التاريخ أو الجغرافيا أو المجتمع. وهي تكشف بعض سرها بتحليلها البنيوي، أو بمقارنتها بمثيلاتها، أو بفحص تقاليد النوع الذي تنتمي إليه، ولكن سرها الأخير كامن في السر الأكبر لفقه اللغة العربية التي كتبت بها.

لقد أعطت جائزة نوبل نجيب محفوظ إشارة الدخول إلى حلبة الخالدين، وبقي

أن يجلى أبناء قومه من نقاده وفقهاء العربية هذا البناء الشامخ من أعماله، عملاً عملاً، بل فصلا فصلا، وفقرة فقرة، وهل أقول وعبارة وعبارة، وكلمة كلمة؟، فيساعدوا بذلك العالم المتعطش إلى القراءة على تذوقه والتمتع به، وفهم مراميه وأسراره. إن أدب نجيب محفوظ لم يعد فى حاجة إلى تعريف أو تقديم أو دعاية أو عرض أو تصنيف، وإنما أصبح فى مسيس الحاجة إلى منهج نقدى ملائم.

* * *

النص المحفوظي: نظرة من قريب.

ثمة صخب يرتفع حول نجيب محفوظ منذ حصوله على «نوبل» سنة ١٩٨٨. وقد ازداد هذا الصخب فى مناسبتين تاليتين لحصوله على الجائزة؛ الأولى عقب طعنه فى رقبته تلك الطعنة الظالمة الغادرة، والثانية عقب صدور كتاب رجاء النقاش عنه فى الصيف الماضى. وعندى أن نوع هذا الصخب من شأنه أن يسهم باطراد فى ابتعاد قارئ نجيب محفوظ عن المصدر الطبيعى وهو النص الإبداعى المحفوظى. وأنا أعلم علم اليقين أن كل مشتغل بالنقد الأدبى يدرك أن الأغلب الأعم مما يدور فى هذا الصخب لا علاقة له بمجال عمله؛ أى بمادة العمل فى النقد الأدبى. ولدىّ ـ مع ذلك ـ حالات أخرى:

أ ـ عندما يحمل محرر أدبى، أو شاب من شباب الباحثين فى الأدب آلة تسجيله، ويقصد ندوة محفوظ، ويسأله فى شأن من الشئون، ويتلقى إجابته وينشرها فى كتيب، يقرأ على المقهى أو على الشاطئ، أو يزين بها صفحات الرسالة العلمية التى يعدها ـ باعتباز أنها مادة مستفادة من «مصادرها الأصلية» ـ فإن نقاد الأدب يعلمون ـ بداهة ـ أن هذا لا علاقة له بمادة عملهم.

ب ـ وعندما يكتب الكاتبون عن «صحيفة أحوال» نجيب محفوظ المدنية، أو تاريخه الوظيفى، أو نشأته فى بيت القاضى والعباسية، أو المقاهى التى يتردد عليها، أو حتى مواقفه السياسية والفكرية والاجتماعية، أو قرءاته وتكوينه، فإن ذلك لا يمكن أن يعد من مجالات النقد الأدبى.

جـ ـ وعندما يبذل مجهود لإرساء نوع من التقارب ـ أو توحيد الهوية ـ بين كمال عبد الجواد في «الثلاثية» وشخصية نجيب محفوظ، أو السيد أحمد عبد الجواد وشخصية والد نجيب محفوظ، فإن شيئاً من ذلك لا يثبت أمام الفحص على محك النقد الأدبى، حتى لو توسل إليه صاحبه ببعض اعترافات من نجيب محفوظ ذاته، وذلك لأن العكاكيز لا يلجأ إليها ـ كما يقال ـ إلا لتغطية عدم قدرة الأرجل الطبيعية على الحمل.

د ـ وعندما تفسر «زهرة» في (ميرامار) على أنها رمز مصر، وتجمع الشواهد والقرائن على ذلك، من داخل الرواية في أحوال قليلة، ومن خارجها في أغلب الأحوال، فإن نقاد الأدب يدركون أن حالة من عدم اليقين تلف التفسير الأدبى، وأن كل التفاسير يمكن أن تقف على قدم المساواة، لا من حيث قوتها فحسب، بل من حيث مشروعيتها كذلك.

أنكون منطقيين وطبيعيين ـ إذن ـ إذا قلنا إنه إذا دار الكلام حول أدب نجيب محفوظ خدم أغراضا «حول» هذا الأدب، وإذا دار «في» هذا الأدب خدم هذا الأدب؟ إذا كان ذلك كذلك يكون العمل من داخل «النص المحفوظى» هو صمام الأمان الوحيد الذى يعصم الدرس الأدبى من أن يحمل اسما غير اسمه، أويدعى لنفسه قدرات لا يمتلكها، أو يستغل في تحقيق أهداف غير أهدافه، وبخاصة منها ما كان إعلانيا، أو دعائيا، أو متصلا بنعرة ما من النعرات، وعلى ذلك ينبغى أن ترتفع المكتبة الأدبية المحفوظية حافلة «بالدرس النصى» ومحللة فيض الإبداع المحفوظى في هدوء وتجرد. ويحدث هذا حتى الآن في حياء لا يتناسب مع دعاوانا العريضة عن حب الأدب، أو الوطن، أو نجيب محفوظ.

ـ ٢ ـ

نمت خبرتى «بالنص المحفوظى» ـ كماً ونوعا ـ على مدى الثلاثين سنة الأخيرة، وأستطيع الآن أن أتعرف على هذا النص إذا عرض علىّ بين عشرات ـ أو حتى مئات ـ النصوص الأخرى. لقد أصبحت أمتلك حياله غريزة تشبه غريزة كلب الصيد حيال صيده. وأنا أعود إلى هذا التشبيه هنا بعد أن استنكره البعض حين استخدمته فى مناسبة سابقة، عل هذا البعض يعود إلى تأمله من زاويته الصحيحة، فيحوز لديه ـ ولدى غيره ـ القبول. وليست الذاكرة هى التى تهدينى إلى التعرف على النص المحفوظى؛ فذاكرتى لا تعى كل ما كتب، ولا أدعى أننى قرأت كل ما كتب، وليس وضع عناوين الأعمال عليها هو الذى يمكننى من ذلك، فأنا أتعرف على النص المحفوظى حتى لو خلا من كل المؤشرات. إننى إذا رأيت عملاً محفوظياً فى خزانة كتب، أو رأيت جزءاً منه، أو فقرة، أو جملة، تعرفت عليه فى الحال. ولا أقول هذا مباهاة أو مفاخرة فلا موضع لذلك، وإنما أقوله توسلا إلى إثبات فكرتى التى أسعى إلى إثباتها، من وجوب تحقيق نوع من العلاقة بين القارئ الناقد والنص المحفوظى.

وأريد أن أضيف إلى ما قلته المزيد: ليس نوع الكلمات المستخدمة هو الذى يهدينى إلى التعرف على «النص المحفوظى»؛ فهو يستخدم كلمات لا تخرج عن كلمات اللغة، وليست كذلك أدوات التشبيه، أو مادة التصوير؛ أو سرد الأحداث، فأدوات التشبيه محدودة، ومصادر مادة التصوير متاحة، والسرد له قوانينه الداخلية والخارجية، التقليدية والتجريبية، وكل ذلك لا يحتكره النص المحفوظى، وليس وصف الحارة المصرية ـ وبخاصة فى القاهرة القديمة ـ هو الذى يعيننى، أو عالم التجار، والفتوات، أو عالم الطرب والنكتة؛ فكل ذلك مبذول لجميع الكتاب، وقد عبر عنه الكثيرون على نحو واسع.

وإذن فما هذا الشئ ـ الواضح الغامض ـ الذى يجعلنى أقول: هذا النص لا يمكن أن يكون لغير نجيب محفوظ، وهذا النص لا يمكن أن يكون لنجيب محفوظ؟ وبعبارة أخرى: «ما المحفوظية» التى يمكن أن تتعرف عليها فى أعماله، كما نتعرف على الشيكسبيرية فى أعمال شيكسبير، «والدانتية» فى أعمال دانتى، و«المتنبيّة» فى أعمال المتنبى؟ (وقائمة العباقرة طويلة). أعلم أن الإجابة عن هذا السؤال صعبة ، وليست واحدة، ومثيرة للخلاف، وأن القول فيها مختلط ويكتنفه الغموض، ولكننى أعلم كذلك أنها ينبغى ـ فى كل الأحول ـ أن تكون شغل الناقد الشاغل، وأن تحديد بعض ملامحها ـ على الأقل ـ هو أوجب واجباته.

ـ ٣ ـ

وجدت عندى نسخة بالية من رواية كنت قد حملتها معى من القرية أواخر الأربعينيات، وجعلتها ـ مع غيرها ـ نواة لمكتبتى فى القاهرة. كانت منزوعة الغلاف، ولا أتذكر إن كنت قد قرأتها برمتها قبل ذلك، ولكنى أفتحها الآن على نحو عشوائى، وأقرأ فيها صفحات متتابعة:

من؟ هى.. هى بعينها أو بعينيها وشفتيها ونهديها وساقيها؟

جارتى .. أو جارة الوادى.. أو جارة السوء التى طالما أقضت مضجعى وألهبت عواطفى وأهاجت مشاعرى.

جارتى التى لا ترحم .. جارتى التى طالما هتفت بها: أيا جارتى لو تعلمين بحالى .. جارتى التى أعلنتها على حربا شعواء.. ونصبت لى من عينيها مدفعى برن.. سريعى الطلقات.. لا أكاد أقف فى النافذة حتى ينهال على منها وابل من النظرات شديدة الفتك محكمة التصويب لا ترضى بغير القلب هدفها.. أما شفتاها

فقد جعلت لى منها قاذفات للهب. . شفتان حارتان ملتهبتان. . يحس لهيبهما من بعد. . ما نظرت إليهما إلا وأحسست بلسعة، وكأنى بهما لو مستهما قطرة ماء - لطشطشت - وتبخرت أو مستهما شفاه أخرى لبقبقت واحترقت.

أما صدرها فقد ركبت به قنابلها الشديدة الانفجار قنبلتين قد رفعت عنهما طابة الأمان. . فهما عرضة للانفجار فى أى لحظة لا باللمس . . بل بمجرد النظر.

أما الساقان فقد كانتا من نوع ذرى لم يكشف عنه بعد، ولا جرب أثره، ولكن مجرد التلويح به. . كان كافيا للانيهار والتسليم.

لقد وجدتها أمامى . . جارتى المسلحة . . التى طال هجومها علىّ . . واشتد حصارها حولى وأنا صامد أمامها . . لم ينهد لى حصن. . ولا دكت لى قلاع . . أدافع وأقاوم وأصد الهجمة تلو الهجمة. . مستعينا فى دفاعى بشئ واحد هو الذى أعاننى على المقاومة، وهيأ لى الدفاع. . شئ واحد هو الذى صد عنى كل تلك الغازات والهجمات.

أى شئ ذلك الذى أعاننى وهيأ لى المقاومة؟ الضمير؟ أبدا . . فالضمير شيء لا يستيقظ إلا بعد أن تقع الواقعة وتتم الهزيمة. . فيبدأ وخزه وتأنيبه الذى لا جدوى فيه ولا فائدة منه.

حب الفضيلة ؟ لا تكونوا سخفاء. . فتذكروا أشياء وهمية لا وجود لها فى عالم الحقيقة. . واذكروا قول الشاعر:

مررت على الفضيلة وهى تبكى فقلت علام تنتحب الفتاةُ

فقالت كيف لا أبكى وأهلى جميعا دون خلق اللّه ماتوا

إذن، أى شئ ذلك الذى أعاننى على المقاومة والدفاع حتى لا أسقط متداعيا

أمام جارتي المسلحة؟

إنه الجبن!

أى والله الجبن. . فما رفع منار الفضيلة غيره . إن أفضل خلق الله أجبنهم . . كيف؟ الناس من حيث رغبتهم فى النساء نوعان: نوع زاهد فاضل ونوع مستهتر متهتك.

والنوع الفاضل نوعان. . . الخ »

أعرف الآن صاحب هذا النص، وقد كان إلى سنوات قليلة خلت ملء السمع والبصر، وهو صاحب روايات تبلغ عدد ما لنجيب محفوظ من روايات . ولكننى أحب أن أعتمد على خبرتى المتراكمة بهذا النوع الأدبى فحسب حين أحكم على هذا النص الذى أوردته بأنه ليس نصا محفوظياً ، وأذكر من سماته ما أقدمه من «حيثيات»، لهذا الحكم. فبصرف النظر عن الاستخدام العشوائى لعلامات الترقيم والنقط المتجاورة، ولترتيب الفقرات، وبصرف النظر عن إقحام الاستشهاد بأبيات الشعر، وبغض النظر عن ذلك «المعجم الحربى» الفج الذى يريد الكاتب أن يفرض به علينا مهنته، أقول بغض النظر عن كل هذه الملامح التى تبتعد بهذا النص عن أن يكون نصا محفوظيا؛ فإننى أود أن أركز من صفاته الأخرى على ما يلى:

أولاً : أنه نص ذو بُعد واحد، وأنت مهما قلبته على جوانبه فإنك لا تستطيع أن تخرج بمعناه من «الحرفى» إلى «الرمزى». وهو لا يحمل من المفاتيح المعتادة ـ أو غير المعتادة ـ ما يساعد على هذا؛ فليس به مفارقات أو مفاجآت؛ أو إيحاءات، أو غير ذلك مما يفتح آفاق المعانى (قارن مثلا مافى هذا النص من معركة أسلحتها «الأثداء ـ القنابل»، «والسيقان الذرية»؛ «والشفاه النارية» بالحرب الرمزية الدائرة فى «يوليسيس» جيمس جويس بين ستيفن ديدالوس وقطع الدهن العائمة فى طبق

الحساء، وما تحضره إلى الذهن ـ على سبيل المفارقة ـ من الحرب الطروادية).

ثانياً: أنه نص يراوح فى مكانه، ويدور حول نفسه، ولكنه لا يحقق تقدما، وتعدد فيه التشبيهات كما تتعدد الاستشهادات، ولكن الحدث يبقى فى مكانه، وهو ما يكاد يوهم القارئ بأنه خطا خطوة إلى أمام حتى يكتشف أنه عاد فخطا الخطوة ذاتها إلى وراء: «إنه الجبن. . إن أفضل خلق الله أجبنهم حيا الله الجبن»؛ أو «الناس من حيث رغبتهم فى النساء نوعان. . والنوع الفاضل نوعان».

ثالثاً: أنه نص ينهض على نوع من «الاستحالة» الكائنة فى المبالغات العقيمة، التى لا ترسى ركيزة، أو تؤسس نموذجا؛ «فالعينان مدفعان» ليس هذا فحسب، بل هما «مدفعا برن». والشفتان «قاذفات اللهب»؛ والثديان «قنبلتان»، أوالساقان «سلاح ذرى»، والمبالغة ليست معيبة فى حد ذاتها، ولكنها هنا معيبة، لأنها لم تنجح فى إلقاء أى ضوء إضافى على الحدث.

ـ ٤ ـ

أتهيأ الآن للدخول فى عالم النص المحفوظى. وهدفى ـ كما قدمت ـ إثبات أنه نص لا يمكن أن يختلط ـ من حيث سماته الداخلية ـ بأى نص غيره من نصوص الرواية العربية. وأختار نصا معروفا لدى قطاع عريض من القراء، ومن غير القراء. ولهذه المعرفة أسباب شتى؛ فالقراء عرفوه من قراءتهم رواية (بين القصرين) وغير القراء شاهدوه على المسرح، أو فى السينما أو التليفزيون. والجميع يتذكره، ولكن على تفاوت فى هذا التذكر؛ فالبعض قد يذكر الشخصيات: السيد أحمد عبدالجواد، وزوجه أمينة، والأبناء ياسين وفهمى وكمال، والبنات عائشة وخديجة، والبعض قد يذكر الأحداث اليومية والاجتماعية والسياسية، والبعض قد يذكر المفارقات المثيرة للضحك، كعطس كمال فى طبق

الفول المدمس حتى يجعل أخويه يتقززان فينفرد هو به، والبعض قد يذكر جو الرواية العام، ولكن قليلا من القراء ـ في أغلب ظني ـ هم هؤلاء الذين يذكرون التفاصيل الدقيقة، وطريقة رصف الكلمات، والنسيج الخارجي والداخلي للعبارات، والإيقاع المتوازن لأجزاء الأسلوب، ثم لأجزاء الرواية؛ وغير ذلك من السمات التي يكون بها النص المحفوظي نصا محفوظياً. وتلك هي النواحي التي سأركز عليها ـ دون غيرها ـ في تحليلي النص ، وفاء بحق ما أراه جديراً بالوفاء، من اتجاه في النظرة والتحليل، بجعل نقد النص المحفوظي مكملاً لهذا النص، بل جزء لا يتجزأ منه في الطموح النهائي . ولأنني لن أتناول في تحليلي هذا سوى نص وحيد، فإني أثبته هنا كاملا، دون أن أجد نفسي في موقف يضطرني للاعتذار عن طوله:

«كانت حجرة الطعام بالدور الأعلى حيث توجد حجرة نوم الوالدين، وكان بنفس الدور غير هاتين الحجرتين أخرى للجلوس وأربع خالية إلا من بعض أدوات اللعب التي يلهو بها كمال في أوقات فراغه. وكان السماط قد أعد وصفت حوله الشلت، ثم جاء السيد فتصدره متربعاً، ودخل الإخوة الثلاثة تباعا فجلس «ياسين» إلى يمين أبيه وفهمي إلى يساره، وكمال قبالته. جلس الإخوة في أدب وخشوع، خافضي الرءوس كأنهم في صلاة جامعة، يستوي في هذا كاتب مدرسة النحاسين وطالب مدرسة الحقوق وتلميذ خليل أغا. فلم يكن أحد منهم ليجترئ على التحديق في وجه أبيه. وأكثر من هذا كانوا يتجنبون في محضره تبادل النظر أن يغلب أحدهم الابتسام لسبب أو لآخر فيعرض نفسه لزجره مخيفة لا قبل له بها، ولم يكن يجمعهم بأبيهم إلا مجلس الفطور لأنه يعودون إلى البيت عصرا بعد أن يكون السيد قد غادره إلى دكانه عقب تناول الغداء والقيلولة، ثم لا يعود إليه إلا بعد منتصف الليل. وكانت الجلسة على قصر مدتها شديدة الوطأة على نفوسهم بما يلتزمون فيها من أدب عسكري إلى ما يركبهم من رهبة تضاعف من حساسيتهم وتجعلهم عرضة للهفوات بطول تفكيرهم في تحاميها، فضلا عن أن الفطور نفسه

يتم فى جو يفسد عليهم تذوقه واستلذاذه، ولم يكن غريبا أن يقطع السيد الفترة القصيرة التى تسبق مجئ الأم بصينية الطعام فى تفحص أبنائه بعين ناقدة حتى إذا عثر على خلل ولو تافه فى هيئة أحدهم أو بقعة فى ثوبه انهال عليه نهرا وتأنيبا، وربما سأل كمال بغلظة: «غسلت يديك؟» فإذا أجابه بالإيجاب قال له آمرا: «أرنيهما» فيبسط الغلام كفيه وهو يزدرد ريقه فرقا، وبدلاً من أن يشجعه على نظافته يقول له مهدداً: «إذا نسيت مرة أن تغسلهما قبل الأكل قطعتهما وأرحتك منهما». أو يسأل فهمى قائلا: «أيذاكر ابن الكلب دروسه أم لا؟» ويعرف فهمى بالبداهة من يعنى لأن «ابن الكلب» عند السيد كناية عن كمال فيجيب بأنه يحفظ دروسه جيدا. والحق أن شطارة الغلام - التى استوجب عليها حنق أبيه - لم تقعد به عند الجد والاجتهاد كما يدل عليهما نجاحه وتفوقه، ولكن السيد كان يطالب أبناءه بالطاعة العمياء الأمر الذى لا يطيقه غلام اللعب أحب إليه من الطعام، ولهذا يعلق على إجابة فهمى قائلاً بامتعاض: «الأدب مفضل على العلم»، ثم يلتفت إلى كما ويستطرد بحدة: سامع يابن الكلب!».

«وجاءت الأم حاملة صينية الطعام الكبيرة فوضعتها فوق السماط وتقهقرت إلى جدار الحجرة على كثب من خوان وضعت عليه «قلة»، ووقفت متأهبة لتلبية أية إشارة، وكان يتوسط الصينية النحاسية اللامعة طبق كبير بيضاوى امتلأ بالمدمس المقلى بالسمن والبيض، وفى أحد طرفيها تراكمت الأرغفة الساخنة، وفى الطرف الآخر صفت أطباق صغيرة مملوءة بالجبن والليمون والفلفل المخللين، والشطة والملح والفلفل الأسود، فهاجت بطون الإخوة بشهوة الطعام، ولكنهم حافظوا على جمودهم متجاهلين المنظر البهيج الذى أنزل عليهم كأنه لم يحرك فيهم ساكنا، حتى مد السيد يده إلى رغيف فتناوله ثم شطره وهو يتمتم: «كلوا» فامتدت الأيدى إلى الأرغفة فى ترتيب يتبع السن، ياسين ففهمى ثم كمال وأقبلوا على الطعام

ملتزمين أدبهم وحياءهم. ومع أن السيد كان يلتهم طعامه فى وفرة وعجلة وكأن فكيه شطرا آلة قاطعة تعمل فى سرعة وبلا توقف، ومع أنه كان يجمع فى لقمة كبيرة واحدة من شتى الألوان المقدمة ـ الفول والبيض والجبن والفلفل والليمون المخللين ـ ثم يأخذ فى طحنها بقوة وسرعة وأصابعه تعد اللقمة التالية، إلا أنهم كانوا يأكلون متمهلين فى أناة بالرغم مما يحملهم تمهلهم من صبر لا يتفق وطبيعتهم الحامية، فلم يكن ليغيب عن أحدهم ما قد يتعرض له من ملاحظة شديدة أو نظرة قاسية إذا تهاون أو ضعف فنسى نفسه وغفل بالتالى عما يأخذها به من التأنى والأدب. وكان كمال أشدهم تبرما لأنه كان أعظمهم تخوفا من أبيه، وإذا كان أكثر ما يتعرض له أحد أخويه نهرة أو زجرة فأقل ما يتعرض له هو ركلة أو لكمة، فلذلك كان يتناول طعامه فى حذر وضيق مسترقا النظر بين آونة وأخرى إلى المتبقى من الطعام الذى يتناقض سريعاً، وكلما تناقض اشتد قلقه، وانتظر فى جزع أن يصدر عن أبيه ما يدل على فراغه من طعامه فيخلو له الجو ليملأ بطنه. وعلى رغم سرعة أبيه فى الالتهام وضخامة لقمته وتشبعها بشتى الأصناف كان يعلم بالتجربة أن ما يتهدد الطعام ـ وما يتهدده هو بالتالى ـ من ناحية أخويه أشد وأنكى، لأن السيد كان سريع الأكل سريع الشبع، أما أخواه فكانا يبدءان المعركة حقاً عقب جلاء السيد عن السفرة، ثم لا يتخليان عنها حتى تخلو الأطباق من كل شئ يؤكل، ولهذا فما كاد السيد ينهض قائماً ويفارق الحجرة حتى شمر عن ساعديه وهجم على الطبق كالمجنون مستغلا يديه الاثنتين، يداً للطبق الكبير، ويداً للأطباق الصغيرة، بيد أن اجتهاده بدا قليل الجدوى فيما انبعث من نشاط الأخوين فلجأ إلى الحيلة التى يستغيث بها كلما هدد سلامته مهدد فى مثل هذا الحال، وهى أن يعطس فى الطبق عامداً متعمداً وعطس، فتراجع الأخوان، ونظرا إليه حانقين، ثم غادرا المائدة وهما غارقان فى الضحك، فتحقق له حلم الصباح وهو أن يجد نفسه

وحيداً فى الميدان. وعاد السيد إلى حجرته بعد أن غسل يديه فلحقت به أمينة وبيدها قدح مزجت به ثلاث بيضات نبئات بقليل من اللبن وقدمته له فتجرعه ثم جلس ليحسو قهوة الصباح، وهذا القدح الدسم خاتمة فطوره، وهو «وصفة» من وصفات يداوم عليها بعد الوجبات أو فيما بينها ـ كزيت السمك، والجوز واللوز والبندق المسكرة ـ رعاية لصحة بدنه الضخم، وتعويضاً له عما تستهلكه منه الأهواء، إلى اقتصاره على اللحوم بأنواعها والأغذية المشهورة بدسمها حتى ليعد الأكلة الخفيفة بل والعادية «لعبا» و «تضييع وقت» لا يجملان بمثله. وقد وصف له الحشيش كفاتح للشهية ـ إلى فوائده الأخرى ـ فجرّبه ولكنه لم يألفه وانصرف عنه غير آسف وقد ساء به ظنه لما يورث من ذهول وقور مشبع بالهدوء ميال للصمت مشعر بالانفراد ولو بين الصفوة من الأصدقاء، فنفر من أعراضه تلك التى تتجافى مع سجيته المولعة بصبوات المرح ونشوات الهياج ولذات الاندماج فى النفوس ووثبات المزاج والقهقهة، ولكيلا يفقد مزاياه الضرورية لفحول العشاق اعتاض عنه بنوع نفيس من المنزول اشتهر به محمد العجمى بائع الكسكسى عند مطلع الصالحية بالصاغة، وكان يعده خاصة لصفوة زبائنه من التجار والأعيان، ولم يكن السيد من مدمنى المنزول، ولكنه كان يلم به بين حين وآخر كلما استقبل هوى جديداً خاصة إذا كانت المعشوقة امرأة خبيرة بالرجال وأحوالهم. فرغ السيد من حسو قهوته ثم نهض إلى المرآة وراح يرتدى ملابسه التى قدمتها إليه أمينة قطعة قطعة، وألقى على صورة هندامة نظرة متفحصة، ومشط شعره الأسود المرسل على صفحتى رأسه، ثم سوى شاربه وفتله، وتفرس فى هيئة وجهه ثم عطفه رويدا إلى اليمين ليرى جانبه الأيسر، ثم إلى اليسار ليرى جانبه الأيمن ، حتى إذا ارتاح إلى منظره مد يده إلى زوجته فناولته زجاجة الكولونيا التى عبأها له عم حسنين الحلاق فغسل يديه ووجهه ونضح صدر قفطانه ومنديله، ثم وضع

الطربوش على رأسه وأخذ عصاه وغادر الحجرة ناشرا بين يديه ومن خلفه عرفا طيبا. ذلك العرف المقطر من شتى الأزهار يعرفه أهل البيت جميعاً، وإذا تنشقه أحدهم تمثل لعينيه السيد بوجهه الوقور الحازم، فينبعث فى قلبه ـ مع الحب ـ الإجلال، والخوف، إلا أن انتشاره فى هذه الساعة من الصباح كان إيذاناً بذهاب السيد، فالنفوس تتلقاه بارتياح غير منكور على براءته، كارتياح الأسير إلى صليل السلاسل وهى تنفك عن يديه وقدميه، ويعلم كل بأنه سيسترد حريته عما قليل فى الكلام والضحك والغناء والحركة دون ثمة خطر. كان ياسين وفهمى قد فرغا من ارتداء ملابسهما، أما كمال فقد هرع إلى الحجرة عقب خروج أبيه مباشرة ليشبع رغبته فى محاكاة حركاته التى يختلس النظر إليها من زيق الباب الموارب، فوقف أمام المرآة ينظر إلى صورته بإمعان وارتياح ثم قال مخاطبا أمه بلهجة آمرة وهو يغلظ نبرات صوته «زجاجة الكولونيا يا أمينة» وكان يعلم أنها لا تلبى هذا النداء ولكنه جعل يمسح على وجهه وجاكيتته وبنطلونه القصير بيديه كأنه يبلها بالكولونيا، ومع أن أمه كانت تغالب الضحك إلا أنه ثابر على التظاهر بالجد والصرامة، وراح يستعرض وجهه فى المرآة من جانبه الأيمن إلى الأيسر، ثم مضى يسوى شاربه الوهمى ويفتل طوفيه، ثم تحول عن المرآة وتجشأ، ونظر صوب أمه، ولما لم يجد منها إلا الضحك قال لها محتجا: «لماذا لا تقولين لى صحة وعافية؟» هنالك غادر الحجرة مقلدا مشية أبيه محركا يمناه كأنه يتوكأ على عصاه..

وبادرت الأم والفتاتان إلى المشربية ووقفن وراء شباكها المطل على النحاسين ليرين من ثقوبه رجال الأسرة فى الطريق، وبدا السيد وهو يسير فى تؤده ووقار يحف به الجلال والجمال رافعا يديه بالتحية بين حين وآخر وقد وقف له عم حسنين الحلاق والحاج درويش بائع الفول والفولى اللبان وبيومى الشربتلى، فأتبعنه أعينا مترعة بالحب والزهور، وتلاه فهمى فى مشيته المتعجلة، ثم ياسين فى جسم الثور

وأناقة الطاووس، وأخيرا ظهر كمال فلم يكد يخطو خطوتين حتى استدار ورفع بصره إلى الشباك الذى يعلم أن أمه وشقيقتيه مستخفيات وراءه»، وابتسم، ثم واصل سيره متأبطا حقيبة كتبه منقبا فى الأرض عن زلطة يركلها.

كانت هذه الساعة من أسعد أوقات الأم. بيد أن إشفاقها من شر الأعين على رجالها لم يقف عند حد ، فلم تكن تمسك عن تلاوة: «ومن شر حاسد إذا حسد» حتى يغيبوا عن عينيها ».

يصور هذا النص مجلس الفطور الأسرى (الذكورى) فى بيت السيد أحمد عبدالجواد، وهو نص تشتمله وحدة عضوية ظاهرة، ولكننى أريد ـ تسهيلاً للمهمة والاستيعاب ـ أن أقسمه إلى أجزائه الموضوعية الظاهرة، وذلك على النحو التالى:

أ ـ قسم أول أحب أن أسميه: «التمهيد»؛ وهو يبدأ ببداية النص، وينتهى بنهاية عبارة : «سامع يا ابن الكلب».

ب ـ قسم ثان أحب أن أسميه صلب الموضوع، وهو يبدأ ببداية : «وجاءت الأم حاملة صينية الطعام الكبيرة»، وينتهى بنهاية عبارة: «كأنه يتوكأ عن عصاه».

جـ ـ قسم ثالث أحب أن أسميه: «الخاتمة»، أو «الانسحاب من المشهد»، وهو يبدأ ببداية: «وبادرت الأم والفتاتان» وينتهى بنهاية: « حتى يغيبوا عن عينيها» ـ نهاية النص.

وأنا أعلم أن هذا النوع من التقسيم تقسيم «صناعى»، ولكن النقد ـ على كل حال ـ «صنعة»، وأرى فى هذا التقسيم عاملا يساعد على فحص الجزئيات على نحو أهدأ. وأعلم كذلك أن هذا يعيد إلى الأذهان تقسيم أرسطو أجزاء المأساة إلى بداية، ووسط، ونهاية ، ولكن ذلك لا يصرفنى عن الإيمان بجدواه.

يبدأ النص بداية متمهلة، تتلاءم مع ما سيشرع فى التعبير عنه من وصف هذه الظاهرة التى تتكرر يوميا في الحياة العادية عند أسرة مصرية تتناول طعام الإفطار. ومن أجل إشاعة الشعور بمعنى التأنى يفرد النص لعناصر «المكان» مجالا ملحوظا، ويتجلى ذلك فى الوقوف عند الجزئيات الدقيقة من المشهد المكانى، وفى فحص ذلك ، بعين «الكاميرا». ومن شأن ذلك أن يجعل إحساسنا بهذا المكان؛ إذا نواجه النص فى أول أمره، يطغى على كل إحساس سواه. والنص يحقق ذلك من طريقين: طريق «المعبر عنه» (حجرة الطعام .. الدور الأعلى .. حجرة نوم الوالدين.. وأربع خالية» وطرق المسكوت عنه المشتضمن فى المعبر عنه (عبارة «الدور الأعلى» - مثلا - تتضمن وجود دور أسفل ، بكل ما يحضره ذلك الذهن من فراغات ضرورية تتوازن مع الفراغات التى عبر عنها فى هذا الدور الأعلى)، وغنى عن القول إن ذلك يسهل في الكشف عن دلالات بعينها، فى تحديد الطبقة التى تنتمى إليها الأسرة، وفى تهيئة وعى القارئ لتقبل ما سبق، وما سيأتى، من أجواء وعادات سياسية واجتماعية.

ولكى يزيدنا النص وعيا بالمكان، تأتى التفاصيل، وبخاصة ما يتصل منها بالسماط، والشلت، مبرزة الهيئة التى ستكون عليها الجلسة، وما فيها من حركة وحيوية تبرزهما أقوال الشخصيات وأفعالها. وإذا كان «سكون» المكان ملائماً «لحركة» البشر، فإن احتواء «الظرف» (المكان) على «المظروف» (الناس) يتم دون إبطاء ، وذلك تفاديا لحدوث أى فراغ فنى أو معنوى فى النص: «ثم جاء السيد فتصدره متربعا». وعند هذا الحد تبدأ سلسلة من الهيئات والصفات تؤكد تقاليد المائدة وتناول الطعام فى تلك الأسرة «النموذجية» التى تحيا حياة شبه عسكرية. وهى سلسلة متنوعة العناصر، وخيوطها مجدولة بعناية. وهى تتراوح بين المباشرة، مثل التفتيش على نظافة يدى كمال وتفقد أحواله الدراسية، وشبه المباشر مثل

حكاية الزجر والركل، وغير المباشر، مثل تتابع دخول الأولاد فى نظام يتبع السن، وجلوسهم حسب هيئة تتبع السن، وانتظارهم إشارة بدء الأكل، ومد أيديهم فى نظام يتبع السن.

وهذا النوع من النظام الصارم من شأنه أن يزيد الإحساس بجمود المكان، ويلقى عليه جوا ثقيلا، وفى هذا الجو الجامد الثقيل يقدم النص الشخصيات بأسمائهم (ياسين، ففهمى، فكمال)، كما يقدمهم بصفاتهم (كاتب مدرسة النحاسين، وطالب مدرسة الحقوق، وتلميذ خليل أغا). وهذا كله يعد نوعا من الإشارات المبكرة لما تهدف الرواية إلى تحقيقه، وهو يوفر لنسيج الأسلوب سداه ولحمته، بالتوزيع الملائم، فى التوقيت الملائم، الأمر الذى يوفر للرواية - فى نهاية المطاف - إيقاعها الملائم، ويعطينا النص مع ذلك - وفى ثناياه - من المعانى المباشرة ما تكتمل به صورة وصفيه للواقع، ومن المعانى غير المباشرة ما يكون إشارات ضمنية تساعد على استباق الحدث.

لا يجمع السيد بأولاده سوى مجلس الفطور، وذلك لأنهم يعودون من أشغالهم بعد أن يكون هو قد غادره مرة أخرى، بعد الغداء والقيلولة. وهم ينامون قبل عودته ليلا، وتلك هى الإشارة المبكرة إلى الحياة «الأخرى» للسيد أحمد عبدالجواد، تلك الحياة الحافلة بالمغامرات، التى تعكس لنا الجانب العميق من شخصيته. وصحيح أن الرواية ستكشف فيما بعد عن طبيعة هذه الحياة على نحو مباشر، ولكن الدلالة الضمنية الكائنة فى هذه الإشارة المبكرة تساعد على تجميع خيوط الرواية وجدلها بإحكام.

وتكون هذه المقدمة - بعناصرها تلك - قد مهدت الطريق للموضوع الرئيسى: لقد رسمت البيئة المكانية، وحددت محتوياتها، كما قدمت «الناس» الذين يقومون «بالفعل» الروائى فيها، وذلك فى حدود ما يراد تصويره من مجلس الفطور. وهذا

التقديم يتجاوز الوجود الحسى، إلى الوجود المعنوى، وذلك حين يقدم الجو النفسى الذى يتم فيه الفعل، والاستجابات اللفظية والإشارية التى تقوم بها الشخصيات المختلفة. ولابد أن يلفت نظر القارئ فى هذا التمهيد تنوع أساليب الأداء الروائى على نحو يحدد لنا ما سيتبعه النص فى هذا القسم من الرواية فى تلك الناحية. أما السرد ـ وهو الذى يدفع بالحدث إلى أمام ـ فينسج من أساليب تقريرية إخبارية يعبر عنها بالفعل الماضى فى أغلب الأحيان، ولكن هذا التقرير لا يلبث أن يرفد بما يشبه اللحمة فى النسيج، وذلك بالكشف عن العلل والأسباب التى تضئ المنطقة الكائنة وراء السطح الساكن: «. . فلم يكن أحد منهم ليجترئ على التحديق فى وجه أبيه. وأكثر من هذا كانوا يتجنبون فى محضره تبادل النظر، أن يغلب أحدهم الابتسام لسبب أو لآخر فيعرض نفسه لزجره مخيفة لاقبل له بها». هكذا تعلل الظاهرة «المادية» بما وراءها من علل «معنوية»؛ الأمر الذى يخلع على الأسلوب نوعا من مضاعفة النسيج، الذى يتجلى فى جعل الخيوط تعمل بالتوازى أحياناً، وبالتقاطع أحياناً أخرى. ثم يتحول الأسلوب ـ زيادة على ذلك ـ لصيغة السؤال والجواب، فيشيع ـ فى مساحة قصيرة ـ جوا دراميا، يجعل المعانى تتخلق على نحو متوازن متزامن، ومن شأن هذا أن يربط «القلب» (الأب) «بالأطراف» (الأولاد) فى نسق متين، باعثا حيوية وتحفزا باطنيين، فى جوهو ـ لولا ذلك ـ من أشد الأجواء ركودا وإملالا.

إن هيمنة الصوت الواحد هنا كاملة؛ ومن أجل ذلك فنحن لا نسمع سوى صوت الأب: «. . غسلت يديك؟ «أرنيهما!» أيذاكر ابن الكلب دروسه أم لا؟. . سامع يا ابن الكلب!. . إذا نسيت مرة أن تغسلهما قبل الأكل قطعتهما وأرحتك منهما. . الأدب مفضل على العلم. .». وعند هذا الحد يصبح الجو مهيأ للدخول فى صلب «الموضوع»، وعلامة ذلك الانتقال إلى مجئ الأم وهى تحمل صينية

الطعام. وأول ما يقابلنا فى مفتتح هذا القسم صورة «الأم». وهى صورة «شبحية» منعدمة الهيبة بمعنى الكلمة؛ فأية أم تلك التى تضع الطعام أمام أسرتها، ثم تتقهقر «إلى جدار الحجرة» ثم تقف «متأهبة لتلبية أية إشارة»؟ إنها «أم» لا تملك من مقومات الشخصية ما تملكه مدبرة شئون منزل، أو حتى خادمة تعمل لدى أسرة متوسطة من أسر أيامنا. وأين تلك الصورة «الشبحية» من صورة الأم فى مفتتح رواية (بداية ونهاية) التى يلح عليها الأب فى أن تشارك الأسرة طعام الإفطار فتأبى، وتمعن فى الإباء؟ ألا يحتاج هذا النوع من التباين الصارخ بين الصورتين عناية المهتمين بالنص المحفوظى؛ وبخاصة هؤلاء المعنيون بصورة المرأة فى هذا النص؟

فإذا عبرنا ذلك، لفت نظرنا ذلك الوصف المدقق لمفردات الطعام الذى لا تفلت منه مفردة واحدة، ؛فمن شأن ذلك أن يجعل هذه المفردات شاخصة أمامنا، كأننا نراها، ونتشمم روائحها، بل كأننا نستطيع أن نمد أيدينا مشاركين فى تذوقها: لقد رأينا من قبل «حتمية» الفعل الروائى الذى يجعل الإخوة يدخلون تباعا، ويجلسون تباعا، طبقا لقاعدة لا تتخلف، وها نحن نرى حتمية ترتيب مفردات الطعام على صينية الفطور في مشهد «حتمى»، القلب للطبق الكبير البيضاوى المملوء بالمدمس المقلى بالسمن والبيض، والأطراف للأرغفة الساخنة، «والجبن والليمون والفلفل المخللين، والشطة والملح والفلفل الأسود» لترصيع المشهد، فأى منظر بهيج يجعل النص المحفوظى يستحضر صورة المائدة السماوية التى أنزلت على حواريى عيسى عليه السلام؟

هذا، ولا يزال الجو «شبه العسكرى» مهيمنا، فبالرغم من جاذبية المنظر، وهياج البطون بشهوة الطعام، يتغلب «الكابح»، فيتجاهل الجائعون الأمر كله كأنه لم

يكن، وذلك فى انتظار الأوامر. وهذه الأوامر - بدورها ـ مضاعفة النسيج، تحكمها حتمية لا تتخلف؛ فأولا: لابد أن يمد السيد يده إلى رغيف فيشطره، وثانياً: لابد أن يشفع ذلك بالأمر المنطوق المباشر: كلوا، وثالثا: لابد أن يتم التنفيذ طبقا للنظام ذاته الذى دخلوا به القاعة، والنظام ذاته الذى تحلقوا به حول أبيهم: «ياسين إلى يمين أبيه، وفهمى إلى يساره، وكمال قبالته».

وعند هذا الحد يمكن القول إننا دخلنا إلى «اللب»، وهو التناول الفعلى للطعام؛ فما الذى يميز هذا الجزء من النص؟ فى البدء نواجه جملة ممتدة، مشحونة بمجموعة من المكملات التى توسع من أركانها، وتجعل دلالاتها تنتشر على مساحة واسعة طردا وعكسا، متخذة فى ذلك نسقا يجعلها تحقق «إيهاما» حيا بالحياة الواقعية. ومع أن الفعل الذى تعبر عنه يعد فعلا معتادا، مما يقع كل يوم، ويقع فى اليوم الواحد عدة مرات ــ وهو فعل تناول الطعام ــ فإن التعبير عنه على هذا النحو يصوره على نحو يجعله فى أذهاننا جديرا بمثل هذا الاحتشاد العظيم. إنه ــ كما تشهد هذه الجملة ــ فعل حيوى يمكن إلحاقة بغيره من أركان الحياة الأخرى الحيوية، من الميلاد، والنشاط الجنسى، والنزع الذى يسبق خمود الحياة. إنها الحياة هنا ــ إذن ــ وهى تتزود بالوقود، أو بعبارة أخرى إنها الحياة وهى تصارع من أجل استمرار الحياة. وهكذا يبدو الفعل المتكرر ــ بهذا الاحتشاد العظيم ــ فعلا جديداً، فى كل مرة يتم فيه على هذا النحو.

تبدأ هذه الجملة فى النص من بداية: «.. ومع أن السيد..» وتنتهى: «..التأنى والأدب..». وهى ما تكاد تقدم المقطع الأول منها حتى تفتح لنفسها مجالا للتوسع عن طريق صورة تشبيهية متحركة: «وكأن فكيه شطرا آلة قاطعة تعمل فى سرعة وبلا توقف». وهى لا تكتفى بالتمركز على هذا المقطع الممتد،

وإنما تعطف عليه مقطعا آخر جديدا، من شأنه أن يرفد الجملة ـ ككل ـ بدعامة قوية: «ومع أنه كان يجمع فى لقمة كبيرة واحدة من شتى الألوان المقدمة»، وهى لا تترك هذا المقطع أيضا دون أن توسع من جوانبه. وذلك عن طريق الجملة المعترضة: «الفول والبيض والجبن والفلفل والليمون المخللين». على أننا ما نكاد نتصور أنها ستبلغ مداها على هذا النحو حتى تفتح لنفسها مساحة إضافية جديدة عن طريق حرف العطف «ثم»، وذلك قبل أن يأتى الخير الذى هو بدوره خبر حافل بالأدوات الموسعة لأرجاء الجملة، من الجار والمجرور، وأدوات الرفع والنصب والصفات، والجمل التعليلية، والمكملات، من الحال، والمفعول المطلق، وشتى التعابير التى من شأنها أن توسع الدلالات، ولوازم الدلالات، على نحو يجعلها تبدو وكأنها غير قابلة للتوقف. وعلى هذا يمكن اعتبار تلك الجملة ـ بمفرداتها، وصورها، وطريقة نسجها وتأليفها، وبناء أركانها الأصلية والفرعية ـ معادلا موضوعيا لما تعبر عنه من تناول «مفردات» الطعام،» وأسلوب حشدها، ومزجها، وشطرها، وضمها، بحيث تصبح سائغة للأكل فى نهاية المطاف.

يقدم النص ـ عقب ذلك ـ تلك المعركة الهزلية بين كمال من ناحية وأخويه من ناحية أخرى. وهى معركة نالت اهتمام المخرجين السينمائيين والمسرحيين، ولكنها لم تنل اهتمام نقاد الأدب بالدرجة ذاتها، ولكن هؤلاء المخرجين ـ للحق ـ لم ينظروا إليها إلا من جانب «الإضحاك» ليس غير، ولم أر منهم ـ على قدر ما أشاهد وأتذكر ـ من ربط هذه المعركة بالنسيج العام للرواية، أو كشف عما تدل عليه من توارث الصفات على مستوى الشخصيات فى تلك الرواية الطبيعية الواقعية. ومن جهة أخرى تحتوى هذه النقطة على عنصر المفارقة الذى نراه فى ذلك الانفجار الحر فى طبائع الكائنات الحية، الذى هو المقابل للصرامة الشديدة: شبه العسكرية، التى نراها فى الجانب الآخر من المشهد. على أننا يمكن أن نستمر

فى استخراج الدلالات من هذا المشهد، بالتنبيه على نوع من السخرية الكائنةهنا ومن الصرامة الكائنة هناك، والكشف عما فى تلك الصرامة من الاصطناع والزيف؛ إذا الحقيقة أن هذه الصرامة ليست سوى قناع يغطى ظاهرا على ما فى نفس السيد حقيقة من صبوات المرح، ومطاردة البهجة، وانطلاق الحياة. إن «ورثته» يكشفون هنا عما لم يكشف هو بعد عنه ـ هنا أو هناك ـ ولكنه سيكشف عنه فى مجرى الرواية، وبخاصة فى جلسات الحظ والطرب بين أصفيائه؛ وهذا أمر يبلغ ذروته فى مشهد العوامة الشهير.

وإذا كان حجر الزاوية فى هذا النص المحفوظى هو هذا القسم الذى يعبر عن التناول الفعلى للطعام. فإنه لما يدعمه أن تكون له «توابع» تجعله يبقى ماثلاً فى أذهاننا. وأول ما يصادفنا من هذه التوابع تلك الجرعة القوية النيّئة، التى يمكن أن تثير حساسية بعض ضعاف المعى، والتى تقدم للسيد قبل القهوة، وقد قدمها النص على أنها «خاتمة فطورة»، ولكن التداعيات التى تثيرها لا تقف بها عند هذا الحد، وإنما تتسع لتشمل وصف «مقويات»، أخرى من المنزول، وزيت السمك، والحشيش. وهذا يقودنا إلى عالم السيد الحافل «بصبوات المرح ونشوات الهياج ولذات الاندماج فى النفوس، ووثبات المزاح والقهقهة» وإضافة إلى كل ذلك ـ وتداعيا معه ـ يتجلى العالم النسائى للسيد أحمد عبد الجواد. عالم الأهواء، والتنقل بين المعشوقات المحنكات . . وما إلى ذلك .

هكذا يكون النص قد راوح بين الهيئة الخارجية الصارمة للسيد أحمد عبد الجواد والطبيعة الداخلية المنطلقة المرحة له، وها هو ذا يعود من جديد ـ وبنعومة فائقة ـ إلى هيئته الخارجية ـ وما يتصل بهندامه، وهى هيئة تتلاءم مع طبيعته الداخلية، وتكملها. هنا تظهر أمينة ـ المرأة ـ الظل ـ من جديد، تلازمه على

نحو آلى، وتقدم له ملابسه «قطعة قطعة»، وتناوله زجاجه الكولونيا بمجرد إشارة من يده، ودون الحاجة إلى طلب؛ فأية «ميكانيكية» تلك التى تحكم العلاقة بين كائنين من البشر؟ وحين نتعرف على مفردات هندامه ندرك فى الحال أنه «معجبانى»، وأن هذه الكمية الهائلة من «الاكسسوار» هى دليل على رمز طبقته الناجح، وأنه نموذج فى التعبير عن «مظهر» تلك الطبقة الذى لا يصح التفريط فيه: الشعر الأسود الممشوط (دليل العناية بأحوال آخر الشباب أو الكهولة) والشارب المشذب المفتول (آية الرجولة الكاملة فى أعراف ذلك الزمان)، والجبة والقفطان (دليل الانتماء إلى طبقة الأعيان، ولعله من بينها هو «عين الأعيان»)، وغطاء الرأس «الطربوش» (آية الوقار الذاتى والاجتماعى الذى لا يتخلف)، والعصا (المكمل «الأساس»، الذى لا يتوازى معه سوى «المنشة» فى بعض المناسبات ومن بعض النواحى).

تلك هى الهيئة العامة التى لا يمكن تصور السيد على غيرها فى الطريق العام. وهذه الهيئة تؤدى فى النص وظيفة أخرى داخل الفراغ المكانى الذى تضطرب فيه الأسرة، وذلك حتى من قبل الظهور فى الطريق العام. إن ظهورها على هذا النحو ـ داخل البيت ـ يثير شعورا مركبا فى نفوس أفراد الأسرة، ويجمع الفرح والحب والاحترام والإعجاب فى بؤرة واحدة متوازنة، بل إنه ليضيف إلى كل هذه المشاعر المركبة شعور الخوف، وذلك دون أن تختل درجة التوازن المطلوبة. وتعمق الصورة القائمة على التشبيه ـ التى يعبر بها النص عن هذا الشعور المركب ـ الدلالة المطلوبة فى هذا الصدد: «.. وإذا تنشقه أحدهم (العرف المقطر الذى ينتشر أمام السيد وحوله) تمثل لعينيه السيد بوجهه الوقور الحازم، فينبعث فى قلبه ـ مع الحب ـ الإجلال والخوف. إلا أن انتشاره فى هذه الساعة من الصباح كان إيذانا بذهاب السيد، فالنفوس تتلقاه بارتياح غير منكور على براءته، كارتياح الأسير إلى صليل

السلاسل وهى تنفك عن يديه وقدميه، ويعلم كل بأنه سيسترد حريته عما قليل فى الكلام والضحك والغناء والحركة دون ثمة خطر».

بانتهاء «توابع» الفطور التى يمكن تحديدها ببداية ارتداء السيد ملابسه أو بنهايتها (حسب الاعتبار الذى يأخذه القارئ فى حسابه) يكون القسم الأصلى هذا قد آذن بنهايته. وهى نهاية تتكون ـ فيه ـ من مفصلين، مفصل يعبر عنه «البانتومايم» الذى يؤديه كمال مقلدا والده أمام أمه، ومفصل يمثله خروج موكب السيد وأولاده إلى الطريق العام، وما يحدثه ذلك من ردود فعل فى الشارع من ناحية ، ولدى نساء الأسرة ـ خلف المشربية ـ من ناحية أخرى، والمفصل الأول يدعم طبيعة النص كله، بل طبيعة الرواية كلها، فهو يؤكد «الواقعية الطبيعية» التى تفسر ميل الصبى ـ ابن السيد أحمد عبدالجواد ـ إلى التقليد المرح والتمثيل الهزلى؛ تلك هى نتيجة عمل «الجينات» التى لا تتخلف، . والتى تضيف «حتمية» جديدة إلى مجموعة النظم الصارمة فى هذا النص. على أن لهذا المفصل قيمة أخرى تتمثل فى إلقاء مزيد من الضوء على شخصية الأم، ذلك الشبح الذى وجدناه من قبل متقهقرا منتظرا لتلبية أية إشارة، ووجدناه بعد ذلك يناول السيد ملابسه قطعة قطعة. إن هذا الشبح الآن يتعرض للوم من قبل كمال لأنه لم يقل له: «صحة وعافية» بعد أن تجشأ، أسوة بما يفعله مع والده بطريقة لا تتخلف. وهكذا تقوى «شبحية» هذه الشخصية عن طريق إلزامها برد فعلى «قولى» كلما تجشأ «سيدها»؛ الأمر الذى يضيف واحدا من الطقوس الحتمية إلى الطقوس التى رأيناها من قبل.

وحين يهل موكب «الجلال والجمال» على الطريق العام يحدث فيه ـ على نحو حتمى شبه آلى ـ هزة تنتقل بالمشهد من حالة السكون المسترخى إلى حالة من الحركة. وهذه الحركة تمثل العناصر الإنسانية فى المشهد برمته؛ فمن ناحية يهب

للسيد واقفا عم حسنين الحلاق، والحاج درويش بائع الفول، والفولى اللبان، وبيومى الشربتلى، ومن ناحية أخرى تتردد حركة يد السيد فى إيقاع منتظم صاعدة هابطة ـ هذا كله فى حين يتحرك ياسين فى «جسم الثور وأناقة الطاووس»، ويمرق فهمى فى «مشيته المتعجلة»، ويراوح كمال بين النظر إلى الطريق والنظر خلفه إلى من خلف المشربية، ثم يستخفه النشاط فيفتش عن «زلطة يركلها».

أما الجبهة النسائية التى يبتعد عنها الركب فهى ساكنة ظاهراً، ولكن لها حركتها الخاصة بها، وهى حركة تتمثل فى ناحيتين، ناحية المشاعر المتموجة «المترعة بالحب والزهو»، تجاه الموكب.، وناحية الإشفاق والخوف من «عين الحسود» الذى تضطرب به نفس أمينة، والذى يتجلى فى ذلك الفعل الحيوى الماثل فى تحرك اللسان بآيات الذكر الحكيم؛ وهو فعل يلاحق الموكب حتى يختفى بالتدريج فى تلافيف النحاسين.

هكذا يبى هذا النص المحفوظى أمام أعيننا، بدءا؛ ووسطا، وخاتمة؛ وهكذا نرى اكتماله على ما هو عليه من أنه نص مستقل بذاته (مغلق) وجزء من كلّ (مفتوح) هو الرواية، أو هو أعمال نجيب محفوظ، أو هو الرواية العربية، أو هو الأدب العربى، أو هو الأدب على إطلاقه (وهذا أمر لا يعنينى كثيرا). هو نص مغلق إذا نظرنا إليه بصفته كلا، له بداية، ووسط ، ونهاية، يقيم هندسته على أساس تمليها طبيعيته الداخلية، ويقيم حوائطه ، وأركانه، وباحاته، وأعمدته، وتيجان أعمدته بجمالياتها وأبهتها، على وسائله الخاصة به، من أساليب التعبير المتنوعة التى هى مادته: نوع المعجم، ورصف الجمل، والمجازات، والصور، ومراعاة مواقع الكلام، وإحكام الروابط، وأساليب السرد، والسخرية، والمفارقة، والكشف عن الصفات الموروثة والمكتسبة، والتعابير الإشارية، وفكرة المكان

والزمان وما يقابلهما فى الشعور والوجدان ـ كل ذلك فى نسق متوازن، كامل فى نفسه، غير محتاج إلى ما يكمله من خارجه. وهو نص مفتوح من حيث إن بداياته تعتمد على ما هو واقع قبله، مما يمكن إدراكه بالإشارات القريبة والبعيدة، فى عالم الأمكنة، والأشياء، والشخصيات، وأواسطه تتكامل مع بداياته ومع بدايات أخرى قبلها، وتتماوج فى سلاسة لتلتحم بأواخره، فى حين تتماوج أواخره بدورها لتلتحم مع «كيانات» أكبر وأوسع، فيما وراءها، وفيما وراء الرواية كلها. وعلى هذا تكون هذه النهاية بصفة خاصة مرنة على نحو يسمح باستيعابها غيرها، واستيعاب غيرها لها. ولعل هذا هو ما يعنيه الاختفاء «المتدرج» لا المباغت، الذى يحدث لموكب السيد أحمد عبدالجواد، مخلفا نوعا من الخوف، والألم والرجاء، فى نفوس أمينة وعائشة وخديجة، يشبه ذلك الشعور الذى يحدثه فى نفوسنا اختفاء الشمس التدريجى كل مغيب، وهو شعور تمتزج فيه عناصر الراحة بعناصر الوحشة والرجاء.

نجيب محفوظ
والنقد الأدبى

كان لحصول نجيب محفوظ على جائزة «نوبل» للآداب دوى هائل فى جوانب الوطن العربى. وليس من مصلحة الأدب العربى أن يتحول أدب نجيب محفوظ إلى شىء لا يختلف عليه، ولكن آراءه الخاصة وشخصه يجب ألا تنزلق إليهما المناقشة فى هذه المناسبة على الإطلاق. لقد سمعت بأذنى ـ غداة حصول نجيب محفوظ على الجائزة ـ من يقول: «أمن أجل مجموعات من الحواديت تنال جائزة نوبل؟ ولم يدهشنى هذا التعليق، فضلا عن أن يغضبنى، وذلك لأننى من المؤمنين بأن الإجماع المطلق على أدب أديب بعينه أمر خطر غاية الخطورة. وإنما يكون الازدهار الأدبى الصحيح بتعدد زوايا الفكر والنظر، بالطرح والقبول، والانحياز المبرر لهذا أو ذاك، وحرية القول، وحرية التناول. ولكن إلقاء الكلام على عواهنه يبقى ـ بالطبع ـ آفة من آفات حياتنا الأدبية.

ولا ينبغى أن يتحول أدب نجيب محفوظ بعد حصوله على «نوبل» إلى مؤسسة من المؤسسات؛ فإنه إن تحول إلى ذلك يكون الأمر منذرا بأنه عما قريب تدق له نواقيس التقديس، وقد يصبح منطقة حراما لا يقترب منها إلا بحذر، وقد يصل الأمر إلي ما هو أبعد من الحذر ، من اشتراط التسليم المسبق به، أو اشتراط مدحه وبيان محاسنه قبل التصريح بالدخول فيه. وتلك ـ بالطبع ـ آفة أخرى من آفات حياتنا الأدبية.

إن حصول نجيب محفوظ على جائزة «نوبل» الأمر يثير البهجة، فهو أول أديب عربى يحصل على هذا التقدير الرفيع فى هذا الأدب كله، ولكن هذا ينبغى أن يثير مع مشاعر البهجة ــ وربما قبلها وبعدها ـ الإحساس المضاعف بالمسئولية، وبخاصة من جانب نقاد الأدب الذين احتفوا بأدب نجيب محفوظ قبل حصوله على الجائزة بسنين متطاولة، وقدموا هذا الأدب للقارئ العربى قبل أن تكون هناك أية بادرة تشير إلى أمر الجائزة هذا.

وقد نقول الآن إن أدب نجيب محفوظ قد حظى من اهتمام النقاد بما لم يحظ به أدب كاتب آخر من شرقى الوطن العربى إلى غربيه. وقد نقول ــ متفاخرين ــ إنه لولا جهود النقاد فى فحص أدب نجيب محفوظ لما اتسعت دائرة الاهتمام به حتى وصل إلى أسماع العالم. وقد نقول إن كثيرين من القراء العاديين مدينون فى اهتدائهم إلى نجيب محفوظ إلى مقال أو كتاب كتبه ناقد أو آخر. وقد نقول إن مكتبة نجيب محفوظ النقدية مكتبة متنوعة، فيها الببليوجرافيا، والدراسة التاريخية، والاجتماعية، والسياسية، ثم الدراسات النصية التحليلة التى تتبع قوانين «البنيوية» أو «الجمالية»، أو اللغوية». وقد نقول غير ذلك، وقد يكون ما نقوله صحيحاً، ولكن تبقى مسألة تطوير منهج معتمد فى تناول أدب نجيب محفوظ ــ مع ذلك ـ مسألة ملحة تلقى بظلها على الحياة النقدية كلها، بحيث يمتد هذا الظل عريضا كثيفا ، وبخاصة بعد أن حصل نجيب محفوظ على الجائزة، فانتقل أدبه من «المحلية» إلى العالمية»، وانتقل هو من الشهرة الواسعة إلى الخلود.

حين بدأت القراءة المنظمة للأدب العربى حوالي سنة ١٩٥٠ ـ وكنت أقترب من العشرين من عمرى ــ كان نجيب محفوظ قد أصدر: «مصر القديمة»، و«همس الجنون»، و«عبث الأقدار»، و«رادوبيس»، و«كفاح طيبة»، و«القاهرة الجديدة»،

و«خان الخليلى، و«زقاق المدق»، و«السراب» و«بداية ونهاية». وكنت بحكم ثقافتى التقليدية أعتقد بما قرأته للعقاد فيما بعد من أن بيتا واحدا من الشعر الجيد يسع ما تسعه الرواية بأكملها، كما كنت قليل الخبرة جدا ـ وسيء الظن تبعا لذلك ـ بالأدب القصصى والمسرحى وما يتصل بهما. ولكن أعمال نجيب محفوظ فتحت فى رأسى طاقة جديدة، وهدتنى إلى العالم الواسع الساحر المترامى وراء عالم الشعر، كما هدتنى إلى ما بين هذا العالم الواسع وعالم الشعر الذى أحبه من وحدة فى المنابع الصافية المترقرقة. وكنت أتوهم أن «الموضوع» التاريخى فى روايات محفوظ الأولى سيحول بينى وبين هذا العالم، ولكن لغته العميقة وكلماته الحبلى بالشاعرية وصوره الشعرية القريبة المدهشة والبعيدة المدهشة وشخصياته الودود، كل ذلك أكد لى أن ما أحصل عليه من «الشاعرية»، بقراءة أعماله الروائية يزداد مع توغلى فى هذه الأعمال. فلما قرأت «القاهرة الجديدة»، و«خان الخليلى» و «زقاق المدق»، و«بداية ونهاية» صح عندى أن واقعية محفوظ واقعية شعرية ـ إن صح التعبير ـ وأن وصف الواقع قد صُفِّى وروِّق بمصفاة دقيقة جدا، فخلص من جميع الأوشاب، وقطر تقطيراً ماهرا، وأضيف إليه من المواد الروائية الصادرة من الموهبة العبقرية ما جعله معقما، مطهرا، شافيا، أبديا.

وكان النقد المجفوظى قد بدأ يتلمس طريقه إلى القارىء، ولا أتذكر من الذى بدأ الحديث النقدى عن محفوظ إلى القراء ـ فأنا لست مؤرخا لنقد نجيب محفوظ ـ وإنما أتذكر من قراءاتى المبكرة صفحات فى مجلة الرسالة لسيد قطب عنه، لعلها كانت عن «بداية ونهاية» بصفة خاصة. ثم كان أن قرأت الذين اعتبرهم نجيب محفوظ نقاده الأوائل: طه حسين، ومحمد مندور، وأنور المعداوى، ومن جاء بعدهم أو معهم: لويس عوض، والراعى، وعياد، والعالم، وعباس صالح. ولست متأكدا من أن ما كتبه هؤلاء النقاد قد ساعدنى على التمتع بأدب نجيب

محفوظ، ولكننى متأكد من أننى منذ أن أصبت بإدمان قراءة أدب نجيب محفوظ لم أشف من ذلك.

ومع نمو المكتبة الإبداعية لنجيب محفوظ نمت المكتبة النقدية. وفى متناول يدى الآن أعمال باللغة العربية لنقاد سماهم محفوظ ولآخرين لم يسمهم: الترجمة العربية لكتاب جاك جومييه عن الثلاثية (وكان قد كتب أصلا بالفرنسية)، وكتاب غالى شكرى «المنتمى»، وكتاب نبيل راغب «قضية الشكل الفنى عند نجيب محفوظ»، وكتاب أحمد محمد عطية «مع نجيب محفوظ»، وكتاب جورج طرابيشى «الله فى رحلة نجيب محفوظ الرمزية»، وكتاب محمد حسن عبد الله «الإسلامية والروحية فى أدب نجيب محفوظ»، وكتاب عبد المحسن طه بدر «نجيب محفوظ: الرؤية والأداة»، وكتاب فاطمة الزهراء محمد سعيد «الرمزية فى أدب نجيب محفوظ» وكتاب حسن البندارى «فن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ»، ورسالة سليمان الشطى «الرمزية فى أدب نجيب محفوظ»، ورسالة عثمان بدرى «اللغة الروائية عند نجيب محفوظ». ولدى كذلك طائفة كبيرة جداً من الفصول المكتوبة عن نجيب محفوظ المدرجة فى كتب، ومن المقالات الخاصة به للطيفة الزيات، وفاطمة موسى، وحمدى السكوت، ورجاء النقاش، وسيد النساج، وسيزا قاسم، ورجاء عيد، وجابر عصفور، وطه وادى، وشفيع السيد، ومصرى حنورة، ويوسف الشارونى، وأحمد الهوارى، كما أنه لدى أبحاث، ومشروعات أبحاث، لكثير من شباب الباحثين فى الجامعات المصرية والعربية الأخرى. وعندى كذلك مجموعة من الأعمال التى كتبت باللغة الإنجليزية عن نجيب محفوظ، فى فصول من كتب، ومقالات، ورسائل علمية، وعرض كتب لكتاب منهم: روجر آلان، ورودن هاوس، وساسون سوميخ، وجيفرى باودر، وبييركاكى، وهمفرى تانكين، وسعد الخادم، وفاطمة موسى، وحليم بركات، وحمدى السكوت،

ومصطفى بدوى، وجرير أبو حيدر، وناريمان الوراقى، وهالة عبد الحق.

من الطبيعى أن أهتم بالأعمال النقدية المتنامية لإبداع نجيب محفوظ، ولكننى أود أن أبادر فأقول إنها ـ للحق ـ لم تفتنى كما فتننى أدب نجيب محفوظ ذاته. وأنا أهتم بها لأسباب مختلفة، فأحيانا أنظر فيها طلبا للفائدة، وأحيانا أنظر فيها لأغراض عملية بحتة كالاشتراك فى مناقشة أدبية، أو إعداد تقرير عن عمل، أو آخر للجنة علمية، أو دار نشر، ولم أسجل رأيى مكتوبا عن شيء من هذه الأعمال، اللهم إلا فى مرة واحدة يتيمة هى المرة التى عرضت فيها كتاب سيزا قاسم «بناء الرواية» في مجلة «عالم الكتاب». ولكننى لاحظت من النظر المتكرر فى هذه الأعمال أن الغالبية العظمى منها تدور حول أدب نجيب محفوظ ولا تقع فى صميمه. ومع ذلك فإن بعض هذا «الدوران» حول أدب محفوظ مفيد، وبعضه غير مفيد، فمن المفيد الأعمال البيلوجرافية التى تحصى أعمال نجيب محفوظ، وتحدد تواريخ صدورها، وبتتبع أماكن نشرها، وتفهرسها كما تفهرس ما كتب حولها، وقد اتسع نطاق هذه الأعمال بعد دخول أسلوب التخزين فى ذاكرة «الكمبيوتر» مجال العمل، ومن المفيد كذلك الكتابات التى تحلل الجوانب الاجتماعية والنفسية فى أدب نجيب محفوظ على نحو واسع، وتستنبط منه الصورة الحضارية للواقع الثقافى العربى الماثل، ولكن المسألة أنه لا يمكن اعتبار هذا النوع من العمل ـ على فائدته ـ نقدا أدبيا بالمعنى الدقيق. وقد أجد مفيدا فى بعض الأحيان ما هو أثير جدا لدى مجموعة ممن كتبوا عن أدب نجيب محفوظ باحثين عن مواقف سياسية أو معتقدات دينية، ولكن قياس الأدب بالسياسية وإخضاع قوانينه لقواعدها أو قواعد الدين ينتهى عادة بأصحابه إلى طريق حرج.

ومن غير المفيد ذلك النوع من التناول الذى يتناول أدب نجيب محفوظ بطريقة سطحية، ويتبع في تبويبه قواعد ما يسمى «تاريخ الأدب»، فهذا النوع يخلى

الأمور من محتواها، فينتهي بصناديق فارغة، وملاحظات جزئية مدرسية لا غناء فيها، فما الذى يفيدنا مثلا أن نعلم أن إنتاج نجيب محفوظ مر بثلاث مراحل هى «التاريخية»، و«الواقعية»، و«الرمزية»، وما الذى نستفيده حين تتحول الرواية فى أيدينا إلى سرد لأحداث مفردة (تسمى المضمون)، ثم يردف ذلك بتوجيه بعض «المآخذ» وإزجاء المديح بذكر بعض «الحسنات»، ثم تكون فى النهاية تلك المقتبسات الصماء المملة من هذا العمل أو ذاك؟ فى هذا الجانب من جوانب التناول لا نرى عدم الجدوى فحسب، بل نرى معوقا واضحا من معوقات ازدهار النقد العربى بعامة، والنقد المحفوظى بخاصة، كما نرى أن تراكم مثل هذا النوع من الكتابة عن محفوظ قد يقف حائلا دون وصوله صافيا ونقيا إلى القارىء، إذ تقف مثل هذه الأعمال السطحية كالشعب المرجانية الأخطبوطية، سادة النبع فى وجه الطريق المحفوظى، ومعوقة تدفقه فى اطراد وترسل.

من الأمور المعتادة لدى ناشئة الباحثين فى أدب نجيب محفوظ، ولدى معدى صفحات الأدب فى الصحف، أن يحمل أحدهم «آلة التسجيل» ويقصد منتدى نجيب محفوظ ـ على موعد أو غير موعد ـ فيستفتيه، ويستنطقه، ويطلب إليه تفسيرا لبعض المواقف الواردة فى أعماله، أوشرحا لبعض الأفكار، أو إضاءة لبعض الشخصيات، ويعود محملاً بآراء وأفكار يفسر بها النص، وقد يفرضها عليه. مثل هذا الباحث، أو الناقد، يضع نفسه فى موقف حرج حقا، لكأنه يريد أن يقول لنفسه وللناس، لقد أتيتكم بوثيقة أولى فى تفسير أدب محفوظ، وهى كلام محفوظ ذاته، ناسيا أن هذا الكلام يتهم مقدرته الخاصة على التفسير والفهم، ويجعل من نجيب محفوظ (شارح الأدب لا الأديب)وصيا عليه باختياره. على أن هناك مصدر حرج أخر فى هذا النهج وهو يتلخص فى التالى: هب أن مثل هذا الناقد وجد أمامه تفسيرين لموقف واحد، يناقض أحدهما الآخر، قدم

أحدهما نجيب محفوظ، واهتدى إلى الآخر هذا الباحث بنفسه، أيعتمد - والحالة هذه - قول المؤلف «العليم ببواطن الأمور» (نجيب محفوظ)، أو يثق بما توصل إليه هو ذاته بعد التفكير والنظر؟

ومن الأمور المعتادة أيضا أن أصحاب الأيديولوجيات يتجاذبون نجيب محفوظ ذات اليمين وذات الشمال. وهم يرضون عنه، أو يغضبون عليه، بحسب ما يستخلصونه من أعماله من مواقف تقترب من أيديولوجياتهم، أو تبتعد عنها. وهم فى ذلك يكونون مشغولين بفكره، ولا يعنيهم من فنه الكثير، بل إنهم أحيانا يستنطقون ضميره ومعتقداته، ويخوضون بذلك فى أمور لا يعلمها إلا الله. وهم يثبتون بذلك أنهم ليسوا نقاد أدب، ولكنهم مستعدون ـ إذا أنت ذكرتهم بذلك - أن يلووا عنق معنى النقد الأدبى ذاته، مقدمين لك تعريفات له توافق مذاهبهم، وتضع معنى النقد الحقيقى فى دائرة الخطأ.

من اللازم أن نسأل أنفسنا هذا السؤال: لماذا حصل نجيب محفوظ على جائزة «نوبل»؟ هل لأنه صور شوارع القاهرة وحواريها، وأحياءها، وأهلها، ومقاهيها؟ لو كان هذا هو السبب لنال الجائزة كل روائى جعل من القاهرة بيئة مكانية يجرى فيها أحداثه، ويحرك شخوصه (لكن ذلك لم يحدث!)، أو تراه نال الجائزة لأنه محلل نفسانى بارع للشخصيات، ومصور سيكولوجى من الطراز الأول؟ لو كان هذا هو السبب لنالها قبله أدباء نذروا أعمالهم - عالميا ـ للرواية السيكولوجية (لكن ذلك لم يحدث!). أو تراه نالها لأنه صور الصراع السياسى والاجتماعى ورسم الكفاح القومى المصرى فى فترة معينة من تاريخها؟ لو كان هذا هو السبب لنالها غيره من المولعين بالتحليل السياسى والاجتماعى؟ وهم كثيرون (لكن ذلك لم يحدث). إنما نال نجيب محفوظ هذه الجائزة الرفيعة لأنه كاتب روائى، وكونه كاتبا

روائيا ليس غير هو الذى أهله لهذا المجد الذى لم يرق إليه أحد قبله فى تاريخ الأدب العربى (وقد تمضى فترة طويلة قبل أن يتسنم هذا المجد أديب عربى آخر).
أفيكون عدلا أو صوابا أن يكون القسم الأكبر من المكتبة النقدية المحفوظية يقع خارج كونه كاتبا روائيا، ويحتفى بما حول هذا من أهمية اجتماعية، أو نفسية، أو تاريخية، أو مكانية؟ وأليس من الحكمة ـ وقد تضاعف مسئولية الناقد المحفوظى ـ بحصول محفوظ على الجائزة ـ أن يعكف هذا الناقد على نصوص هذه الأعمال، مستخرجا التقاليد التى تحكمها من بنيتها ذاتها، لا من أية قيم أو معلومات من خارجها؟ إن هذا يبدولى ـ دون مواربة ـ الباب الوحيد الذى ينبغى أن تدخل منه الدراسات المحفوظية، وأخشى أن أقول إنه إذا ظلت هذه الدراسات تتنامى، دون خطة موجهة، فستصبح المكتبة النقدية المحفوظية ـ مع مرور الزمن ـ هيكلا من ورق، أوجسما يتضخم تضخماً مرضيا وبخاصة فى الأماكن غير المطلوبة بالضبط.

وثمة عنصر أضافى ينبغى أن نشير إليه هنا دون أبطاء، وهو أنه حتى فى القسم الصغير جدا الذى يعمل من داخل النصوص فى المكتبة المحفوظية لا يخلو الأمر من أشياء مثيرة للقلق، ذلك لأن العبرة فى الموضوع كله ليس العمل من داخل النصوص، وإنما هى كيفية هذا العمل؛ وتحليل النص المحفوظى محتاج إلى مؤهلات أساسية، ووضع هذا النص فى يد غير مدربة أشبه بوضع سلاح نارى فى يد طفل صغير. قليل جدا من المتعاملين مع النص المحفوظى يحللونه تحليلا كاشفا، ويوجهونه توجيها سديدا، وهم بذلك يقدمون للقارئ العربى خدمة لا شبهة فيها (لكن نجيب محفوظ كاتبا لن يستفيد حتى من هؤلاء). ونوع النقاد الذين يعتقدون بغير ذلك هو النوع الذى يفهم النقد على أنه مجموعة من المقاييس التحكمية التعليمية التى لا تكتفى بإملال القارئ، وإنما تتجاوز ذلك إلى الكاتب، فهم يعيدون الكاتب إلى قاعة الدرس، ويصبون فوق رأسه التوجيهات). والأدب

المحفوظي ـ من وجهة نظر قارئه ـ محتاج إلى من يضيئه من داخله، برؤية عناصره الفاعلة جميعا وهي في حالة عمل ، وهذا هو نوع النقد الذي يعتبر إبداعا في ذاته، فيصبح العمل وتحليله دائرة واحدة من دوائر الإبداع. وكثير من الأعمال التي تحلل نصوص نجيب محفوظ ليست سوى زخارف مموهة؛ تزعم شيئا، وتفعل شيئا آخر، تزعم أنها تعمل من داخل النص، ولكنها سرعان ما تغادره إلى المقولات المعدة سلفا، والتي كانت في ذهن صاحبها قبل أن يدخل إلى النص، وأغلب الظن أنها ستبقى في ذهنه بعد أن يغادره. وبعض الذين يوهموننا بأنهم يعملون من داخل النصوص يقفون في عجز كامل حيال هذه النصوص، ويخفقون حتى في التدليل على ما يعتقدونه هم أنفسهم من أن نجيب محفوظ كاتب عظيم. وعملهم في هذا يشبه عمل محترفي تأليف الكتب المدرسية؛ فهناك ينثرون الشعر ويزعمون أنهم قاموا بتحليله، ويعبرون عما يزعمونه مضمون الرواية، بلغتهم الضعيفة، ويزعمون أنهم قاموا بتفسيرها. وغني عن القول إن هذا النوع من العمل «النصي» يسئ أكبر إساءة إلى منهج القراءة الأدبية الفاحصة، لأنه يستعمل شعارها، ولا يحقق جوهرها، وهذا يؤدي إلى فقدان الثقة بالمنهج كله، وإثارة الشكوك حوله.

وإذا سلمنا بأن المنهج الملائم في قراءة نجيب محفوظ «الروائي» هو المنهج الروائي الذي يبدأ من الرواية، وينتهي بها، وجب علينا أن نسأل سؤالا قد يبدو ساذجا بعد كل هذه المسيرة الطويلة التي قطعتها الرواية، والنقد الروائي، وهو: ما العمل الروائي؟ العمل الروائي ـ ولنكن وصفيين وحرفيين ـ هو تلك الكلمات والعبارات والتراكيب الراقدة على الأوراق، والتي تتابع في سياق قصصي يمتد ويمتد فيخلق الأمكنة، والأزمنة، والأشخاص، وألوان الصراع، ويمضي صاعدا متناميا إلى ذروة طبيعية يجد لها في النهاية حلا من داخل شبكة العلاقات التي

أحكمت من خلال العمل كله، فنحس فى النهاية أن ما قدم لنا هو الحياة، ولكن بصورة أكثر تماسكا وترابطا وموضوعية. وليس حتما بالطبع أن تكون بداية الحدث الروائى بداية منطقية طبقا لما يحكم الواقع الخارجى؛ فقد يخلق المؤلف من نهاية معتادة بداية مقنعة، وقد يجسد من خيال بعيد واقعية ملموسة. ومعنى هذا كله أن «معقولية» الرواية تحكمها بنيتها لا أية مسلمات أو مقاييس سابقة اعتدنا عليها. وعجبى لا ينقضى من عمل كتاب يحاكمون نجيب محفوظ طبقا لقواعد انتهى إليها مذهبهم هم، أو منطقهم هم. وقد سألت صديقا لى كتب كتابا جيدا عن نجيب محفوظ: كيف تقول إن محفوظ فعل كذا (وهو ردىء) ولو فعل كذا لكان جيدا؟ وزدت فقلت له مداعبا: ولماذا لم تكتب أنت الرواية بطريقة أفضل إذن فتصبح خيرا من نجيب محفوظ ؟.

العمل الروائى إذن فيه ما فيه الحياة وزيادة. وقد نظن ـ فى حميا القراءة ـ أننا لو تركنا الرواية فى لحظة من اللحظات وخرجنا إلى الشارع فسنلتقى بشخصياتها أو ببعضها على الأقل، ولكن ذلك لا يمكن أن يحدث؛ لأن الشخصية الروائية «الحقيقية» ليست صورة للشخصية الواقعية فى لحظة ما، ولكنها رمز مستخلص من الشخصية الإنسانية فى الماضى والحاضر والمستقبل. إنها تفعل المعجزة بإحياء الماضى، وتمجيد اللحظة الحاضرة، وبث الحياة فى المستقبل المخبأ، ثم تجسيد كل ذلك فى كيان واحد كل حى، . وهذا هو السبب فى أنها تؤثر تأثيراً يجعلها تطغى ـ فى المجتمع القارئ ـ على الشخصيات الواقعية، وتتربع على عرش النموذج والمثال. وهنا تسعى الشخصية الواقعية جاهدة لتقترب من الشخصية الروائية (لا العكس). وهذا هو معنى أن العمل الروائى تشكيل الحياة، وهو ما فتن به نقاد الأدب حينا فى أواخر القرن التاسع عشر فنقضوا فكرة أرسطو القائلة بأن الفن يحاكى الطبيعة، وقالوا بفكرة مضادة هى أن الطبيعة هى التى تحاكى الفن. وقد

أردت من وراء كل ذلك أن أقول ببطلان ما يفعله بعض كتاب محفوظ من قياس «واقعيته» بما يحدث فى واقع الحياة التى يعرفونها، وعندى أنهم لو فعلوا العكس فقاسوا «واقعية» الحياة بتصوير محفوظ «الواقعى» لها لكان ذلك أقرب إلى الصواب.

بعد أن نقرأ الرواية المحفوظية قراءة حسنة ينبغى أن نبصر بعين أصح، ونسمع بأذن أرهف، ونشم بأنف أحدّ، ونلمس بأنامل أكثر حسا، ونتدوق بلسان أنفذ، كما ينبغى أن نفكر بطريقة أفضل، ونتمتع بطريقة أفضل، ونتعذب بطريقة أفضل، وبجملة واحدة نحيا بطريقة أفضل؛ ذلك لأن الكلمات فى الرواية المحفوظية غيرها فى قواميس اللغة، وقس على ذلك التعابير والرموز والشخصيات، فنحن نلتقى كل يوم ـ مثلا ـ بآباء متسلطين، وبمثقفين ممزقين، وبفتيات هائمات على حافة المجتمع، ولكننا ـ أبدا أبدا ـ لا يمكن أن نلتقى بأحمد عبد الجواد، أو أنيس زكى، أو نور، أو ريرى إلا فى «الثلاثية» «وثرثرة فوق النيل»، و«اللص الكلاب»، و«السمان والخريف». لقد أدت العبقرية دورها فى إعادة ترتيب جزئيات العمل، وتنظيم أجزاء القول، فجاءت النتيجة فريدة، ومدهشة، ولا يمكن أن تختلط بغيرها.

نحن محتاجون إلى تطوير نوع من الدراسة «النصية» لنجيب محفوظ ينهض على نهج نقدى علمى سليم، أساسه بناء تقاليد للقراءة الفاحصة، والتحليل المضنى المستقصى للغة المحفوظية، ومفرداتها، وتراكيبها، وصورها، وصولا بذلك إلى تفسير رموزها الكائنة فى أحداثها وشخصياتها، وذلك لنكون في موقف نستطيع فيه اكتشاف مغزاها فنصبح بالتالى قادرين على بيان قيمتها الفنية ومراميها الذهنية والروحية، ولن يتحقق لنا ذلك إلا بالكف ـ أولا ـ عن التحويم حول

أدب نجيب محفوظ، وعن إصدار أحكام بالجودة أو بالرداءة عليه، أو محاكمته طبقا لما يزعم من قواعد الرواية (ومن ذلك الذى يزعم أن قواعد الرواية أمر مستقر أو أنه ثابت على مدى الزمان؟ وإلا فكيف تنوعت هذه القواعد حتى وصلت إلى قالب «اللارواية»!؟).

وصحيح أن ناقد الأدب لا يمكن أن ينهض وحده بالعبء كله، ولابد أن يسهم «اللغويون» فى هذه المهمة. ويمكن أن يأخذ إسهامهم هذا مظاهر عدة؛ فقد يكون من عملهم - مثلا - أن ينجزوا «قاموس نجيب محفوظ». ويتوقع القارئ أن يجد فى هذا القاموس المفردات والتعابير المحفوظية، ودرجة ترددها في أعماله، كما يجد تحديدا للمستوى اللغوى الذى يستخدمه محفوظ، وهل لغته «فصحى» أو «فصيحة» أو ماذا؟ كذلك يتوقع القارئ أن يجد فى هذا القاموس خصائص التراكيب لدى محفوظ، وطريقة تصرفه فى الجملة العربية، وترتيب أجزائها، ونظام قطعها أو استيفائها.. الخ.. وبالمثل يستطيع اللغويون انجاز «قاموس الشخصيات المحفوظية» بأسمائها، وأماكن ورودها، وكذلك يستطيعون عقد المقارنات بين لغة محفوظ ولغة غيره من السابقين عليه، ومن معاصريه. وأنا أعتقد أن مجال العمل أمام اللغويين المحدثين ممتد بلا نهاية، وأنه يكاد يكون مجالا بكرا، ومعنى هذا أن النتائج اللغوية التى تنتظرهم فى نهاية أعمالهم نتائج باهرة.

ومن شأن هذه الجهود اللغوية أن تعبد الطريق أمام النقد المحفوظى، وتسهل مهمة الناقد، فلا يجد نفسه مشغولا بآداء مهمة الآخرين. وذلك يجعله يتفرغ لمهمته النقدية الخالصة التى هى وضع المقدمات، والوصول إلى النتائج، والكشف عن معانى البناء الأدبى، ووصف فلسفة التشكيل، ووصف عمل الرموز، ثم الوصول إلى المعانى الأدبية للعمل، سياسية، أو اجتماعية، أو فكرية، أو روحية

أو ما شئت (كل ذلك من داخل العمل الأدبي هذه المرة لا من خلال الدوران حوله).

وإذا حللت أعمال نجيب محفوظ عملا عملا أمكن إجراء ما هو لازم بعد ذلك من النظر في أعماله جملة، وتقويم هذه الأعمال من واقع الخبرة الداخلية العميقة بجزئياتها وتفاصيلها، ثم أمكن التقدم في نقده خطوات أخرى تالية بالمقارنة بينه وبين غيره من الروائيين وكتاب القصة القصيرة، بل وحملة العلم على وجه العموم. بهذا تجدد المكتبة النقدية «المحفوظية» شبابها، وترسى قواعد العمل فيها على نحو مطمئن، يلحقها بركب التطور السريع في مسيرة النقد العالمى، وهذا من شأنه أن يجعلنا نفكر في محفوظ على نحو جدير به، وبنا، وبالأدب العربى وبجائزة «نوبل».

أسلوب تيار الوعى فى روايات نجيب محفوظ

فى كتاب« تيار الوعى فى الروايةالحديثة» ـ وقد كان لى متعة ترجمته عن الإنجليزية منذ ما يزيد عن ربع قرن ـ يفرق روبرت همفرى لا بين الرواية الواقعية ورواية تيار الوعى فحسب، وإنما يفرق كذلك بين الرواية النفسية ورواية تيار الوعى. وبذلك يخرج مارسيل بروست وهنرى جيمس من بين صفوف كتاب تيار الوعى، ولا يبقى بينهم سوى شوامخه: دوروثى رتشاردسون، وجيمس جويس، وفيرجينيا وولف، ووليم فوكنر.

يعرف روبرت همفرى رواية تيار الوعى بأنها «نوع من القصص يركز بالدرجة الأولى على تيار الوعى فى محتوياته الكائنة فى مرحلة ما قبل الكلام، وذلك بهدف الكشف عن صورة الشخصية من الداخل» وهذه المحتويات تبدأ من مرحلة النسيان وتنتهى بمرحلة الاتصال اللغوى بالآخرين.

ويشبه روبرت همفرى الوعى الإنسانى بكتلة الثلج الهائلة iceberg معلنا أن ما يظهر على السطح من تصرفات الشخصية شبيه بالجزء الطافى فوق الماء فى حين أن حقيقة هذه الشخصية تتمثل فى الجزء الغائص، وواضح أن حجم الطافى بالنسبة إلى حجم الغائص حجم ضئيل جدا.

والوعى البشرى فى تلك المستويات التى يتحدث عنها روبرت همفرى حافل بألوان الذكريات والمشاعر والأفكار والتخيلات والأوهام، وفيه أيضا الحدس والرؤية الذهنية والبصيرة، وفيه ألوان شتى من الرموز وألوان لا تحصى من

عمليات التداعى، ومن الانطباعات والصور.

تظهر «الهواجس»، و«حديث النفس»، و«المناجاة»، و«المونولوج». فى روايات كثيرة لنجيب محفوظ، لا يستثنى من ذلك أكثر رواياته «واقعية». ومن منا ينكر أن هواجس أمينة فى الثلاثية هى التى توجه سلوكها وتلون شخصيتها. إن البعد العقلى فى أية شخصية واقعية أمر لا يمكن تجاهله، بل لا يمكن تفاديه. ولم نجد بعد شخصية واقعية تتحرك فى الزمان والمكان على نحو أصم. إنها ـ وهذا طبيعى ـ تلون المكان إذ يلونها المكان وتلون الزمان إذ يلونها الزمان. ومعنى هذا أن الشخصية يجب أن تبقى إنسانية (أى عقلية روحية) حتى وهى فى أشد حالاتها مادته، وإلا فقدت جوهرها باعتبارها شخصية أدبية ترمز وتشير، وتؤدى وظيفة روائية فى عمل تصويرى.

لكن المناجاة، وحديث النفس، والهواجس، لا تكفى وحدها لخلق عمل من أعمال «تيار الوعى». لذا بقيت الثلاثية رغم هواجس أمينة، وتأملات كمال عبدالجواد عملا واقعياً. ولم يتقدم نجيب محفوظ فى مجرى التيار إلا بدءاً من «اللص والكلاب» ومروراً بـ «الطريق»، و«الشحاذ»، و«ثرثرة فوق النيل»، و«السمان والخريف»، وانتهاء بـ «ميرامار» التى يتحول بعدها إلى نوع من «التقليدية الجديدة» (إن صح التعبير).

لقد أدار نجيب محفوظ رواياته فى «تيار الوعى» على بطل شبه مفرد، سعيد مهران، وعيسى الدباغ، وعمر الحمزاوى، وصابر الرحيمى، وأنيس زكى، وزهرة، فهل أراد بذلك أن يتفرغ لفحص هذه الشخصيات من الداخل على طريقة الفحص بالأشعة، منشئا فى الرواية العربية بشرا يحتلون ذهن القارئ ويجدون طريقهم إلى الخلود، كما أنشأ جويس أمثال ستيفن ديدالوس ومستر بلوم؟ ذلك شئ يلاحظ ، وأما بلوغه الغاية من وراء ذلك فأمر يخضع للفحص النصى لرواياته فى هذا الاتجاه.

يفيض وعى سعيد مهران فى مستوى ما بعد النسيان وما قبل الكلام، ضاربا بأسهم فى الماضى، ومتلقيا انطباعات من الحاضر، وناسجا توقعات وخيالات من المستقبل. كل ذلك فى نسق واحد كل. وتتجمع هذه الإنطباعات فى بؤرة واحدة تكون مخروطا من الأشعة المتساقطة على ذهنه. ونراه فى ذروة الفيضان ــ وتداعى المعانى ــ وهو يمشى وحيدا إثر خروجه من فيلا رؤوف علوان. لقد انهار المثال فوضعه ذلك فى نقطة تحول لن تعود بعدها الأحوال كما كانت عليه قبلها.

«هذا هو رؤوف علوان، الحقيقة العارية، جثة عفنة لا يواريها تراب. أما الآخر فقد مضى كأمس أو كأول أمس أو كأول يوم فى التاريخ أو كحب نبوية أو كولاء عليش. أنت لا تخدع بالمظاهر فالكلام الطيب مكر والابتسامة شفة تتقلص والجود حركة دفاع من أنامل اليد. ولولا الحياء ما أذن لك بتجاوز العتبة، تخلقنى ثم ترتد. تغير بكل بساطة فكرك بعد أن تجسد فى شخصى.. خيانة لئيمة لو اندك عليها المقطم دكا ما شفيت نفسى.. أود أن أنفذ إلى ذاتك كما نفذت إلى بيت التحف والمرايا بيتك، ولكنى لن أجد إلا الخيانة. سأجد نبوية فى ثياب رؤوف أو رؤوف في ثياب نبوية أو عليش سدرة مكانهم وستعترف لى الخيانة بأنها أسمج رذيلة فوق الأرض. من وراء الظهر تبادلت الأعين نظرات مريبة قلقة مضطربة كتيار الشهوة التى يحملها كالقطة الزاحفة على بطنها فى هيئة الموت نحو عصفورة سادرة. وغلبت الانتهازية ثمالة الحياء والتردد فقال عليش سدرة فى ركن عطفة أو ربما فى بيتى: «سأدل البوليس عليه لنتخلص منه» فسكتت أم البنت، سكت اللسان الذى طالما قال لى بكل سخاء: أحبك يا سيد الرجال. هكذا وجدت نفسى محصورا فى عطفة الصيرفى ولم يكن الجن نفسه يستطيع أن يحاصرنى ... كذلك أنت يا رؤوف، لا أدرى أيكما أخون من الآخر، ولكن ذنبك أفظع يا صاحب العقل والتاريخ. أتدفع بى إلى السجن وتثب أنت إلى قصر الأنوار والمرايا؟ أنسيت أقوالك المأثورة عن القصور والأكواخ؟ أما أنا فلا أنسى».

هكذا تكلم سعيد مهران في صمت.

فى ليلة التحول العظيم، وفى حد فاصل بين الضياء والظلمة، وفى بيئة رمادية صحراوية مجهولة السمات، يفيض وعى عمر الحمزاوى فى «الشحاذ» مجمعا حزما ضوئية تتجه فى لحظة واحدة نحو الماضى والحاضر والمستقبل فيتم الكشف الأكبر، وتتحول الرؤية فلا تعود بعد تلك الليلة إلى ما كانت عليه قبلها. وبذلك يؤدى تيار الوعى مالا يمكن أن تؤديه الأساليب التقليدية من وصف الواقع أو إخبار المؤلف العليم بكل شىء:

«ثم أوقف السيارة فى جانب من الطريق المقفر وغادرها إلى ظلمة شاملة. ظلمة غريبة كثيفة بلا ضوء إنسانى واحد. لا يذكر أنه رأى منظرا مثل هذا من قبل فقد اختفت الأرض والفراغ ووقف هو مفقودا تماما فى السواد... وقال شىء إنه لا ألم بلا سبب وإن اللحظة الفاتنة الخاطفة يمكن أن تمتد فى مكان ما إلى الأبد.. وأطال وأمعن النظر وثمة تغير جذب البصر رق الظلام وانبثت فيه شفافية وتكون خط فى بطء شديد ومضى ينضح بلون وضىء عجيب كسر أو عبير ثم توكد فانبعثت دفقات من البهجة والضياء والنعسان وفجأة رقص القلب بفرحة ثملة واجتاح السرور مخاوفه وأحزانه وشد البصر إلى أفراح الضياء يكاد ينتزع من محاجره وارتفع رأسه بقوة تبشر بأنه لن ينثنى وشملته سعادة غامرة جنونية آسرة وطرب رقصت له الكائنات في أربعة أركان المعمورة. وكل جارحة رنمت وكل حاسة سكرت واندفنت المخاوف والمتاعب وأظله يقين عجيب ذو ثقل يقطر منه السلام والطمأنينة وملأته ثقة لا عهد له بها وعدته بتحقيق أى شىء يريد، ولكنه ارتفع فوق أى رغبة وترامت الدنيا تحت قدميه حفنة من تراب لا شىء، لا أسأل صحة ولا سلاما ولا أمانا ولا عمرا، ولتأت النهاية في هذه اللحظة فهى أمنية

الأمانى».

إن «الارتداد» و«القطع» و«المونتاج» و«التلاشى» كلها حيل سينمائية استخدمت فى رواية «تيار الوعى» بنجاح منقطع النظير، وهى واضحة في رواية «الطريق» التى نرى فيها ميلا لدى البطل منذ البداية إلى «الصمت» أكثر من ميله إلى «الكلام». ونتيجة لذلك أصبحت «الحقيقة الداخلية» لا «الخارجية». هى المرجع فى تطور الحدث. وقد بدأ «تيار الوعى» منسابا فى عقله منذ رحلة القطار التى قام بها من الإسكندرية إلى القاهرة ولكنه حين يستلقى على سريره فى الفندق الذى سيكون مسرحا لمعظم الأحداث يتدفق تيار الوعى بشدة مستثارا بطبيعة المكان والأشياء:

«ولما خلا له المكان شمله بنظرة سريعة فتركت فى نفسه انطباعا بالقدم (لاحظ أن كلمة القدم هى مفتاح الماضى أى الذكريات وهذا معناه أننا على وشك تدفق التيار الذهنى بفعل التداعى) السقف العالى والسرير ذو الأعمدة والكونصول. وقال إن أباه كان يعجب بهذا المنظر حينما أحب أمه.. وراودته أخيله جنسية وتخللتها أحلام بالعثور على أبيه أما نداء العينين اللوزيتين فعجيب كل العجب ولعلها الآن تفكر فى أمره وتتساءل ولكن ليس ثمة ما يقطع بأنها هى هى فى زحمة المولد نهرته قائلة لا تقترب منى هكذا فقال متظاهراً بالكبرياء لم تقلها بنت قبلك فأجابت بكيرياء أشد ولكنى أقولها وأعيدها وذهبت فى صحبة امرأة شرسة والهواء يلعب بضفيرتيها فأين كان عم خليل.. أما يوم المطاردة الرائعة وصراع الركن المظلم وشذا القرنفُل والهواء المشبع برائحة البحر فكانت نصرا صريحا.. من أدراك أن لهذا الفندق علاقة بعطفة القرشى؟ وأن هذه الفتاة المثيرة هى البنت القرنفلية.

ـ أنا صابر، صابر سيد سيد الرحيمي. هاك شهادة الميلاد هاك شهادة الزواج وانظر جيدا في هذه الصورة.

عند ذلك سيفتح لك ذراعية وتنجاب عنك الوساوس إلى الأبد وصرت أمرأة أنيقة بكل معنى الكلمة. أين البنت المغطاة بملح البحر؟ أين رائحة غفلة العذراء؟

إن التخليط الذى يذهب إلى حد «الهلوسة» هو صورة «تيار الوعى» الذى يفيض من وعى أنيس زكى العميق فى «ثرثرة فوق النيل». وهى ليست «هلوسة» الكيف ـ كما قرأ بعض القراء ـ ولكنها تداعيات محكمة فى العمق البعيد منظومة فى سلك من التاريخ والحاضر وتوقعات المستقبل. وعلى ذلك فإنها صالحة للكشف عن رؤية أثبت من الرؤية الواقعية وإن بدت ـ على السطح ـ لا يحكمها نظام:

«وأخرج من الدرج محبرة وراح يملأ القلم. عليه أن يعد البيان من جديد وحركة الوارد. لا حركة البتة فى الحقيقة، حركة دائرية حول محور جامد. حركة دائرية تتسلى بالعبث. حركة دائرية ثمرتها الحتمية الدوار. فى غيبوبة الدوار تختفى جميع الأشياء الثمينة. من بين هذه الأشياء الطب والعلم والقانون. والأهل المنسيون فى القرية الطيبة. والزوجة والأبنة الصغيرة تحت غشاء الأرض. وكلمات مشتعلة بالحماس دفنت تحت ركام من الثلج، ولم يبق فى الطريق رجل وأغلقت الأبواب والنوافذ وثار الغبار لوقع سنابك الخيل وصاح المماليك صيحات الفرح في رحلة الرماية وكلما عثروا على آدمى فى مرجوش أو فى الجمالية أقاموا منه هدفا لتدريبهم. وتضيع الضحايا وسط هتاف الفرح المجنون. وتصرخ الثكلى: «الرحمة يا مملوك» فينقض عليها الصائد فى يوم اللهو. بردت القهوة وتغير مذاقها وما زال المملوك يضحك ملء شدقيه. وحل الصداع مكان الخيال وما زال المملوك

يضحك. وهم يطلقون اللحى ويثيرون الغبار ويفرحون بالأبهة والتعذيب.

ودب نشاط مرح في الحجرة القاتمة مؤذنا بوقت الانصراف».

إذا كان «تيار الوعى» عند جويس يشوه اللغة، ويهشم التعبير عن عمد برفع علامات الترقيم، واستخدام المؤثرات الصوتية الخاصة وصولا بالأسلوب إلى رسم صورة موازية موضوعية لتدفق الوعى من الذهن البشرى، فإن «تيار الوعى» لدى محفوظ يبدو ـ بالمقارنة ـ فى صورة متواضعة جدا. إنه يبقى اللغة تقليدية تقريبا، وإنه ليرشد قارئه ـ وبخاصة فى «ميرامار» ـ إلى الحدود الفاصلة بين فيضان وعى الشخصية وبين السرد والوصف والإخبار وما إلى ذلك مما يقوم به المؤلف العليم.

فى هذه الرواية يستخدم أسلوب «القطع» cutting وهو أسلوب مفضل من أساليب «تيار الوعى» ليقدم ما يكمن فى وعى الشخصية من قيم تنتمى إلى الماضى قاطعا بذلك دورة التسلسل فى الحاضر ومازجا بين الماضى والحاضر فى نسق يكشف عن موقف الشخصية برمته.

يعود عامر وجدى ـ عن طريق «القطع» من حاضره «الميت» إلى ماضيه «الحى» فننفذ معه إلى حقيقة شخصيته التى لا يعطينا الحاضر منها سوى حطام:

ـ «وقال من عينه الزمن الهازل رئيسا للتحرير: زمن البلاغة ولى، هل عندك عبارة تصلح لراكب طيارة؟

راكب طيارة؟ أيها القرة قوز المفعم شحما وغباء.. إنما خلق القلم لأصحاب العقول والأذواق لا للمجانين المعربدين من ضحايا الملاهى والحانات ولكن قضى علينا طول العمر بالسير في ركاب زملاء جدد في المهنة لقنوا عملهم فى السيرك ثم اجتاحوا الصحافة ليلعبوا دور البهلوانات».

كل شخصية فى ميرامار لديها سر هو مفتاح هذه الشخصية. وهذا السر يؤدى دائماً عن طريق رجع الذكريات الذى يقطع الحاضر؛ لذا فإنه من غير «تيار الوعى» تبقى الشخصية الميرامارية ذات بعد واحد ينتمى إلى الحاضر.

هكذا الحال مع حسنى علام الذى تكمن عقدته فى ماضيه. إنه مرفوض بسبب أنه «غير مثقف، والمائة فدان على كف عفريت». وهكذا الحال مع منصور باهى - وهو صاحب شخصية انطوائية - وحتى مع طلبة مرزوق (وهو شخصية ثانوية بكل مقياس فى ميرامار).

* * *

يهدف الروائى - أى روائى - إلى سبر أغوار الحقيقة فأين تكمن الحقيقة؟ هل تكمن فى عالم الأشياء التى تقع ضمن إطار المكان والزمان؟ أو تكمن فى وعى الذهن البشرى بهذه الأشياء فى إطار وعيه بالزمان والمكان؟ إذا اعتقدنا برجحان الناحية الأولى فنحن فى جبهة ما يسمى بالأسلوب الواقعى فى تصوير الحقيقة، وإذا اعتقدنا برجحان الناحية الثانية فنحن فى جبهة ما يسمى بأسلوب «تيار الوعى» فى تصوير الحقيقة. ولكن المؤكد أن الأمر أمر رجحان فى أدب نجيب محفوظ بالذات. إن رواياته الواقعية لم تخل قط من الهواجس وحديث الذات، ومناجاة النفس، وإن روايات تيار الوعى لديه لم تخل قط من الوصف المستقصى أحيانا لعنصرى المكان والزمان. وهكذا حافظ على «وسطيته» واستجاب لطبيعته التى لا تعرف المغامرة وتقدس النظام، ولم يذهب - وبخاصة فى تيار الوعى» - مذهب جويس أو فرجينيا وولف من المنحازين المغامرين صناع الأساليب الجديدة وعبادها فى عالم الرواية.

الفصل الثالث

فى نقد النقد

المرايا المحدبة

من البنيوية إلى التفكيك[1]

منذ السبعينات من هذا القرن، وأصوات من استراحوا لتسمية أنفسهم «بنقاد الحداثة» تتعالى، ورقعة نفوذهم ـ عن طريق تولى بعض المناصب الرسمية ـ تتسع، وظهورهم في وسائل الإعلام يتزايد، وارتباطهم بالمسئولين الرسميين عن الثقافة يتوطد. ولم يحدث ـ على قدر علمى ـ أن نوقشت آراؤهم من قبل بمثل هذا الهدوء والشمول اللذين ظهرا فى كتاب عبد العزيز حمودة «المرايا المحدبة»، الذى أقدم له هذا العرض النقدى. وظهور هذا الكتاب فرصة سانحة لطلاب المعرفة فى هذا الموضوع الحيوى، كما أنه فرصة سانحة للحداثيين، يدافعون فيها عن اتجاههم، ويدفعون عنه الشبه التي يثيرها الكتاب (إن أرادوا!).

يتكون الكتاب من أربعة فصول (إضافة إلى التمهيد، والهوامش والمراجع وتجرى عناوين هذه الفصول على النحو التالى: الحداثة: النسخة العربية. الحداثة: النسخة الأصلية. البنيوية وسجن اللغة. التفكيك والرقص على الأجناب.

فى التمهيد يشرح المؤلف السبب الذى من أجله اختار لعنوان كتابه هذا التعبير المجازى «المرايا المحدبة»، كما يلخص الموضوعات الأساسية التى يعالجها. وقرب نهاية صفحاته القليلة يعبر المؤلف عن بعض هواجسه، كما يلخص رسالة الكتاب كله: .

---

(١) تاليف عبد العزيز حمودة .

«أعرف جيدا أن البعض سيسارع إلى اتهام هذا الكتاب بالرجعية. لكن الحقيقة أن هذه اليست دراسة ضد الحداثة. لقد عشنا قرونا طويلة من التخلف الحضارى يجعل الحداثة ضرورة من ضرورات البقاء، وليست ترفا فكريا. لكن السؤال الذى تثيره الدراسة الحالية فى إلحاح لست نادماً عليه هو : أى حداثة نعنى؟ حداثة الشك الشامل، وغياب المركز المرجعى، واللعب الحر للعلاقة، ولا نهائية الدلالة، ولا شئ ثابت ولا شئ مقدس! والإجابة التى تخلص إليها الدراسة واضحة: «نحن فعلا بحاجة إلى حداثة حقيقية تهز الجمود وتدمر التخلف وتحقق الاستنارة، لكنها يجب أن تكون حداثتنا نحن، وليست نسخة شائهة من الحداثة الغربية»

وأود أن أطمئن المؤلف فأقول له إنه ـ فى أغلب ظنى ـ بمنأى عن الاتهام بالرجعية! ذلك لأن هذا الاتهام قد يكون واردا ومؤثرا لو كان مؤلفه من المصنفين ضمن أصحاب الثقافة التقليدية! فأولئك هم الذين يتهمون دائماً بتهمة الرجعية، لأنهم ـ هكذا يفترض ـ ليس فى وسعهم امتحان المصدر الذى يستقى منه أصحاب الحداثة. و«الحداثيون» ـ فى أحيان كثيرة ـ يعمدون إلى إخافة «التقليديين» عن طريق التلويح بهذه التهمة، آملين أن يضعوهم موضع الدفاع عن أنفسهم أو الصمت عنهم. أما حين يأتى الكلام من دارس تأهل فى إحدى اللغات الأجنبية وآدابها، وأصبح أستاذا له قدرة فيها، وجاب العالم الغربى (مهد الحداثة)، وحلل مادة واسعة من هذه الآداب، فلا أظن أن أحداً يمكن أن يغامر بإطلاق هذا اللقب عليه؛ لأنه ـ فى هذه الحالة ـ لن يجد من يصدقه (والهامش الذى لا أستطيع «أن أمنع نفسى من إضافته هنا هو أننى لاحظت أن معظم دعاة الحداثة عندنا ليسوا من دارسى اللغات الأجنبية أو آدابها. وإنما هم من دارسى اللغة العربية وآدابها ـ فما الذى يعنيه هذا بالضبط؟).

وأضيف إلى ما ذكرت عنصرا ثانياً فى طمأنة المؤلف ، وهو عنصر مبنى على يقين مستقر في نفسى: إن الذين يسارعون إلى اتهام الآخرين هم غالباً أتباع

«الدعاة» وصبيانهم. والمؤلف يناقش رءوس الحداثة العربية، وليس من مصلحة هؤلاء بالقطع الخروج عن «الموضوعية» وكيل التهم. على أننى لو كنت فى مكان المؤلف ما باليت أية تهمة توجه إلىّ، وإنها لضريبة يسيرة جدا يؤديها الإنسان فى سبيل تعبيره عن معتقده وبذله من أجل ذلك هذا المجهود الكبير.

أكثر أسماء «الحداثيين» العرب ترددأ فى الفصل الأول من الكتاب هى أسماء: كمال أبو ديب، وحكمت الخطيب، وهدى وصفى، وجابر عصفور، وعز الدين أسماعيل، وسيزا قاسم، وهى موزعة توزيعاً شبه متوازن بين النظر (جابر عصفور وعز الدين إسماعيل وسيزا قاسم) والتطبيق (كمال أبو ديب وهدى وصفى وحكمت الخطيب). وألاحظ أن قدرا من الرضا يبدو عند الحديث عن جابر عصفور وعزالدين إسماعيل (هل لأن لغتهما فى التعبير عن آرائهما الحداثية واضحة نسبياً؟) فى حين أن قدرا من الغضب واضح عند الحديث عن الآخرين. وألاحظ كذلك أن الصمت يكاد يكون تاما عن دعاة الحداثة فى الشمال الأفريقى كله (لم أرصد سوى هامش لمحمد بنيس؛ فأين المسدى وصمود وبرادة ومفتاح والبقية؟) وألاحظ أخيرا أن صمتا مشابها يخيم على أسماء من دعاة الحداثة المصريين، لعل المؤلف رأى أنها تدخل ـ بالتبعية ـ فيما ذكر.

ولن نبذل جهدل كبيرا لنعرف أن لب هذا الفصل يتجلى فى نقد المحاولات التطبيقية الثلاث التى قام بها ثلاثة من دعاة الحداثة العرب على نصوص عربية: كمال أبو ديب فى تناوله لمعلقة امرئ القيس، وحكمت الخطيب فى تناولها لقصيدة «تحت جدارية فائق حسن» لسعدى يوسف، وهدى وصفى فى تناولها لرواية نجيب محفوظ «الشحاذ». أما تعليق المؤلف على تضخم الذات عند كمال أبوديب حين يصف نفسه بأنه أتى من أمر «الحداثة» فى الشرق بما لم يأت به مبتكروها فى الغرب، أو تناقضه فى القول بأنه يطبق منهجا حداثيا أصيلا واعترافه ـ فى الوقت

ذاته ـ بأنه يستخدم منهج «بروب» فأمور أراها مثيرة للإشفاق ليس غير.

يشن المؤلف فى هذا القسم حملة ضارية على اللغة الغامضة المراوغة التى يستخدمها دعاة الحداثة الثلاثة هؤلاء فى تعاملهم مع النص العربى. وتبلغ أزمة هذه اللغة حدها حين نستعيض فى شرح النصوص عن «اللغة الشارحة» بالخطوط، والأسهم، والدوائر، والمستطيلات. هنا لا يتردد المؤلف فى أن يشفع كلامه المستنكر الغاضب بصور ضوئية من «دوائر» كمال أبو ديب، «وأسهم» حكمت الخطيب، و «ومستطيلات» هدى وصفى.

وأود أن أعبر من جانبى عن قدر من الدهشة ـ لا الغضب ـ لما يفعله هؤلاء النقاد. لماذا حقا يتركون اللغة الموضحة، ويعمدون إلى التوضيح بالرسوم والإشارات؟

وسؤال آخر: أليست مهمة النقد الأدبي في نهاية المطاف (إن لم تكن كذلك فى أوله ووسطه) جعل النص الأدبىَ مفهوماً ومؤثرا لدى جماعات أوسع فأوسع؟ وإذا كان هذا لا يثير خلافا كبيرا ترتب عليه أن هذا النقد ـ باعتباره علما وسيطا بين النص والقارئ ـ ينبغى أن يأخذ الجمهور فى حسابه، وهو إذا لم يفعل ذلك ساعة التطبيق يكون قد أسهم فى «عبثية» المعرفة، وإذا كنا نطالب العلماء، فى مجال العلوم البحتة، أن يتوخوا مصلحة الإنسان متى خرجوا بنظرياتهم إلى مجال التطبيق ألا نطلب ذلك من الذين يطبقون نظرياتهم ـ أو نظريات اقتبسوها من غيرهم ـ فى مجال الأدب؟

وإذن فلماذا يستخدم «الحداثيون» هذه الأسهم والدوائر عوض استخدام اللغة الشارحة؟ هل هو الفرح بما حصلوا من نظريات الغرب؟ هل هو تهنئة النفس على أنها تستطيع أن تفعل ما لا يفهمه ويقدره إلا من ينتمى إلى النادى ذاته (نادى

الحداثة)؟ إذا كان هذا هو السبب فما أبهظ الثمن الذى يدفع من وقت مجتمعات تحتاج إلى مشروعات قومية لمحو الأمية الهجائية.

هكذا أجد نفسى متفاعلا مع المؤلف فى معظم ما يعرضه من وجهة نظر فى هذا الفصل، ولكننى أحيانا استشعر غموضا شديدا فى نصوص من نقد الحداثة يراها هو واضحة، ومن ثم أجد نفسى ـ نتيجة لذلك ـ في وضع لا أحسد عليه.

ولا أريد أن أترك هذا الفصل من الكتاب قبل أن أعلق على نقطة أخيرة فيه، يقول المؤلف إن الحداثيين العرب «فشلوا فى إنشاء حداثة عربية حقيقية. ورغم تأكيداتهم بأنهم لا ينقلون عن الحداثة الغربية، فإن الواقع يؤكد نقيض ذلك. ربما يكون الطابع العربى الوحيد الذى استطاعوا إظهاره، والذى يخرجهم بشكل ملحوظ عن تيار البنيوية هو الاحتفاظ بالطابع الماركسى للبنيوية» (ص٦١). ولا أدرى كيف يمكن أن يؤدى الاحتفاظ بالطابع الماركسى إلى صبغ البنيوية بالصبغة العربية! وهل هذا الطابع (الماركسى) للبنيوية هو خاصية عربية؟ وأليست الماركسية ـ كالبنيوية ـ بضاعة مستوردة فى نهاية المطاف؟ إن قسما كبيرا جدا من البنيوية قد آل إلى الطابع الماركسى، حدث هذا فى انجلترا وأمريكا ـ كما يشهد كتاب «المرايا المحدبة» وغيره ـ فلماذا يقال إنه حين يطبع التفكير البنيوى بها عند الحداثيين العرب يصبح طابعاً عربياً؟ وخلاصة ما أراه في هذا الشأن أن المنظر حر يروج لما يشاء من معتقدات، ولكن القيمة الحقيقية لا تتضح لعمله إلا حين يضع ذلك على محك التطبيق.. فإذا جاءت نتائج التطبيق واضحة الفائدة للغته وأدبه وأمته (ومن ثم للإنسانية) كان ذلك أمارة على صواب النظرية وفائدتها فى هذه الحالة. أما إذا كان الأمر علي غير ذلك فالأمر على غير ذلك.

وفى بداية الفصل الثانى من الكتاب يورد المؤلف من الأفكار ما لا أعتقد أنه

يثير خلافا كبيرا: يقول:

«فالدراسات اللغوية والنظرية النقدية اتلتى ارتبطت ارتباطا عضويا لا انفصام له بالثقافة الغربية فى مراحل تطورها المختلفة، وخاصة الجانب الفلسفى من هذه الثقافة، وتستورد الآن فى مناخ ثقافى مختلف تمام الاختلاف، تستورد بنفس المفاهيم ونفس المصطلحات التى تكتسب دلالتها من انتمائها للثقافة التي أفرزتها فى المقام الأول»(ص ٧٠).

هذا كلام واضح (وكدت أقول هذا هو الكلام الواضح)، وقد عبر عنه نقاد آخرون من قبل (حامد أبو أحمد مثلا فى كتابه «نقد الحداثة» المنشور سنة ١٩٩٤). وتعبيرهم هذا لا ينقص من قدر هذا الكلام شيئا، بل يؤكد أنه كلام «البديهة»و «الأمر الطبيعى». ويطور الفصل الثانى هذا الكلام فيمضى إلى أنه كان من نتيجة هذا الاستيراد الجائر للأفكار وعزلها عن سياقها الفلسفى والحضارى، أن الحداثيين العرب يواجهون أزمة حقيقة؛ فهم من جهة ينادون بنوع من «القطيعة المعرفية» مع الماضى، ومن جهة أخرى يعودون إلى هذا الماضى تحت دعاوى الأصالة والتأصيل وما إلى ذلك ! ولا أعتقد أن المؤلف يتهم الذين يفعلون ذلك بالغفلة أو التغافل عما يقعون فيه من تناقض، كما لا أظن أنه يتهمهم بالنفاق السياسى أو الاجتماعى بركوب الموجات، لذا فإننى وجدت نفسى بعد ذلك حائرا أمام وصفه إياهم بأنهم «نخبة» وأن أزمتهم «أزمة نخبة»(ص٧١)وأتساءل بكل بساطة: ما معنى أن هؤلاء نخبة؟ ومن الذى انتخبهم؟ وبماذا يوصف الآخرون الذين يعبرون عن آراء مخالفة موثقة يعتقدون فى صحتها؟ وهل نحن فى طريقنا إلى شق الفكر إلى «فكر النخبة» و «فكر غير النخبة»؟ ثم يقوم المؤلف في هذا الفصل بجولة واسعة فى الثقافة الأوربية والأمريكية، ويؤكد على المزج بين

الفلسفـة والنقد الأدبى (وهمـا دائماً ممتزجـان) ويعود بين حين وآخـر إلى «رسالة الكتاب» (وهى الهمّ الحداثى العربى). وغنى عن القول إن عرض الفكر الغربى فى هذا الكتاب مفيد جدا في حد ذاته، كما أنه يدعم البرهنة التى يقدمها المؤلف على أن الحداثة الغربية ليـست حديثة بكاملها، ولكننى من جانبى أفضل استـغلال الحيز المتـاح لعرض الكتـاب ومناقـشتـه فى الكلام على النقطة السـاخنة، وهى خطوط التماس أو الانعكاس (أو ما شئت) بين «الحداثة» الغربية» و«الحداثة العربية».

يبدو المؤلـف فى هذا الفصل حاسـما فى رفض استـيـراد تلك النبتـة (الحداثة الغربية) وزرعـها فى تربة تختلف عناصرها عـن عناصر التربة التى نبتت فـيها تلك النبتة أصلا، وذلك قبل إحداث التغيـيرات الضرورية التى تجعل التربة المنقول إليها صالحة لاستقبال تلك النبتة. إن بذل الجهود ــ أو بالأحرى ـ إهدار الجهود فى هذا الصدد يعد نوعا من العبث «. . . الأخذ بالحداثة الغربية وتجلياتها النقدية يعتبر نوعا من التـرف، بل العـبث الفكرى لا تـستطيع، ولم تـستطع حـتى الآن، أن تنقـذه التـبريرات المخـتلفة التى يسـوقـها النقـاد العرب من دعـاوى الأصالة واسـتقـراء التراث»(ص٨٤).

وصحيح أن الكلام النظرى الموسع الذى يسميه المؤلف بالمحطات: من لوك إلى نيتـشه، ومن الشكلية والماركـسية إلى النقـد الجديد، ومن البنيوية إلى مـا بعدها، يلقى الضوء عـلى أصل المشكلة، ويسهم فى إثراء الدراسـات الأكاديمية فى جـميع الأحوال، ويشكل ركـيزة طمأنينة إلى صـحة النتائج التى يصل إليـها المؤلف فيـما يهدف إليه من إثبات فشل المشروع الحداثى الـعربى . ولكنى أراها فى أحيان كثيرة تطغى علـى الموضـوع الذى يريد هو أن يبـرزه؛ بحـيث يصبـح الكلام فى هذه «المحطات» يبـدو وكـأنه مـقصـود لذاته، فـيكون مطـولا جدا، وأمـا «الموضـوع

الأصلى» فيـزوره المؤلف بين الحين والحين، وهكذا فإن الغـاية والوسيلة تتـبادلان المواقع. وأرى من حسن ظـن المؤلف بالبنيويين العرب مـا يصفـهم به - فى إحدى هذه الزيارات ـ من أن سبب حيرتهم بين النصيـة (وهى جوهر البنيوية) والتاريخية (وهى جوهر الماركسية) إنما يعود إلى انتماءاتهم الواضحة إلى يسار الوسط بدرجات متـفاوته» (ص١٢٠) فإذا كان المؤلـف يقصد بذلك الانتـماء الفكرى الأيدبولوجى (إذ الانتماء الطبقى الاجـتماعى ليس واردا!) فإنى أقول له: لقد صبت مـياه كثيرة تحت جسـر هذا التصنيف، وتبـادل الناس المواقع فى السنين الماضيـة بشكل سريع يشبه ما يكون عليه الحال في لعبة الكراسى الموسـيقية. وعلى كل حال فقبل نهاية هذا الفصل يصدر المؤلف حكمه النهائى فى موضـوع مدى أصالة الحداثة العربية، وذلك حين يصفها بأنها ولدت «لقيطة» (١٦١).

وفى الفصل الثالث يقدم المؤلف معلومات وفيرة عن تلك الظاهرة التى اجتاحت الدرس اللغـوى والأدبى فى أوربا ردحـا طويلا مـن الزمن في هذا القـرن، وهى ظاهرة «البنيـوية». وفى هذا الفصل مـزج بين أصـول تلك الظاهرة وتجلياتهـا فى الغرب من ناحيـة، وآثارها وانعكاساتها فى النقد العربى من ناحـية أخرى. ونحن نصف واقعا حين نقول إن هذا الفصل أطول فصول الكتـاب (فقد استغرق ربعه)، وإنه لا يخلو من تكرار المعـلومات الواردة في الفـصلين السـابقين. على أن بعض هذا الذى يبدو تكرارا يدخل فى «ضرورات» التأليف كمـا يعرف كل المشتغلين بهذا النشاط، فكم من مرة قرأنا من قبل ـ ونقـرأ فى هذا الفصل الثالث ـ أن البنيوية الأدبية مـبنية على البنيوية اللغويـة، وأن البنيوية اللغوية من «سوسـير»؟ وكم من مـرة قرأنا فـى هذا الفصل الثـالث مـا كنا قـرأناه من قـبل عن «اللغـة الشارحـة» (الميتالغة). و«النقد الشارح» (الميتانقد)؟

بل كم من مرة عادت إلينا الفكرة المركزية للكتاب ـ المنتشرة فيه طردا وعكسا ـ وهى أن الحداثة الغربيـة ناشئة عن أزمة الإنسان الغربى، وحـيث أن أزمة الإنسان العربى مخـتلفة عن أزمة الإنسان الغربى فمن الحق أن «يفـرز» هذا الإنسان العربى حداثته الخاصة به.

ويحتفل هذا الفصل بموضوع «مناطق الفراغ والصمت» وهـو مجال يستخدم فيه البنيويون ـ بتعبير المؤلف ـ «مكعبات اللعب الخشبية المفتوحة النهائية» (٢٤١) كما يستخـدمون «المراوغة»، و«المسكوت عنه» و«المحذوف»، ويعلقون أهمـية على «ما لم يقل» بالمقـارنة إلى «مـا قـيل» ولأن هذا الموضـوع شـائع فى الخطاب البنيـوى فسـأقف عنده قليـلا. أورد المؤلف من كتاب ايـجلتون «الماركـسية والنقـد» الكلام التالى:

«إن العمل الأدبى لا يرتبط بالأيديولوجيـا عن طريق ما يقوله، بل عن طريق ما لا يقـوله؛ فنحن لا نشـعر بوجـود الأيديولوجـيا فى النص الأدبى إلا من خـلال جوانبـه الصامتـة الدالة، أى نشعـر بها فى فجـوات النص وأبعاده الغـائبة، وهذه الجوانب الصامتة هى التى يجب أن يتوقف عندهـا الناقد ليجعلها «تتكلم»، فالنص قد يحـرم ـ أيديولوجيا ـ قـول أشياء معـينة ويجد المؤلف نفسـه . . . مضطرا إلى الكشف عند ثـغراتـه وصوامتـه، أى الكشف عـمـا هو غـيـر قـابل لأن يقـال» (ص٢٤٢). هذا هو كلام عبد العزيز حـمودة، فى هذا الصدد، ومن جانبى أقول إن هذا كلام مـهم فى صفة العـمل الأدبى، وذلك بصرف النظر عن «المذهبـية»، «والايديولوجية»؛ فلا يوجـد عمل يخبرك مباشرة برسـالته الفكرية، وهو إن فعل ذلك سقط بصفته عمـلا أدبياً، وذلك لأن الرمز، والإشارة، والصورة، والمجاز، كل ذلك جزء لا يتـجزأ من الرسـالة الفكرية للعمل الأدبى. ومعـنى هذا أن معنى

هذا العمل قابل للبدائل والاحتمالات، مما يسوغ وجود «المسكوت عنه»، و«والمعنى المفتوح» الخ. ولكن «التعسف» «وإخضاع المعنى» لمعتقدات القارىء لا يسوغهما شىء. لقد فسرت أعمال تشيكوف على أنها «نصوص اشتراكية» مهدت للثورة الروسية ـ هذا محتمل، ولكن حين يصور قيس العامرى ـ فى التفسير الماركسى ـ على أنه داعية من دعاة الاشتراكية فى جزيرة العرب نكون قد دخلنا فى دائرة مختلفة من دوائر الاحتمالات. والخلاصة أن كل شىء يمكن فهمه والدفاع عنه إلا أن يفسر هذا «المسكوت عنه» على نحو «نمطى» متجمد، موجود فى ذهن القارىء وعقيدته قبل أن يقرأ العمل الأدبى، وبعد أن يقرأه.

وهكذا يستمر هذا الفصل فى العرض السلس للأفكار والمصطلحات البنيوية، وهو يسهب فى هذا العرض إلى الدرجة التى يصبح المؤلف فيها على وعى بالأسباب ، فيسمى عمله ـ تواضعاً ـ عندئذ «تبسيط التبسيط» (ص٢٥٥) وهو يستريح إلى منطق شكرى عياد فى نقد الحداثة، وبخاصة فى نقض دعواها بأنها تأتى بالجديد. يقول:

«ويفند شكرى عياد دعاوى الحداثيين، والبنيويين منهم على وجه التحديد، بالجدة، فليس فيما يقوله ياكبسون وأتباعه عن تقاطع المحورين الأفقى والرأسى جديد سوى الصياغة الميلودرامية المثيرة. فالمبدأ البنيوى الماركسى القائل «بأن العلاقة فى النص المقروء . . . علاقة تشابه وتضاد بجانب كونها علاقة تجاور. . لم يزد على أن كرر شيئاً معروفا ومفصلاً عند البلاغيين والنقاد، وهل الجناس والطباق والمقابلة ومراعاة النظير والتكرار ورد العجز على الصدر إلخ، إلا أمثلة قليلة مما أورده البلاغيون العرب من صور التشابه والتضاد فى العبارة؟» (ص٢٦٤).

وكنت أتمنى أن ينتهز المؤلف هذه الفرصة ليزيدنا علما بهذا الأمر الحيوى،

وذلك لأنه مؤهل لفحص خيطيه (العربى والأجنبى) وقادر على قوله كلمة فى الموضوع، إن لا تكن يقينية، فهى قريبة من اليقين. والآن، هل صحيح أن «علاقات التشابه والتضاد» فى النص الأدبى، كما تراها الأبحاث الغربية في فلسفة اللغة وبنيتها ــ هى هى ذات الشئ المعروف والمفصل فى أبواب «الجناس»، والطباق»، و«المقابلة» و«مراعاة النظير» و «والتكرار»، و«رد العجز على الصدر» فى البلاغة العربية . وإذا كانت هى هى فما الذى جعل منها في تجلياتها الغربية نظرية متكاملة مهيمنة إلى هذا الحد؟ وما العلاقة بين هذه النظرية والبلاغة العربية؟ وما هو المسار التاريخى الذى اتخذته الأفكار البلاغية العربية حتى عادت إلينا فى العصر الحديث؟ وإذا لم يكن ثمة مسار تاريخى، فهل هو توارد الخواطر بين الشرق والغرب؟ وإذا لم يكن هذا ولا ذاك فما المصلحة فى القول بأن ما يتحدثون عنه وما نتحدث عنه هو هو؟ هل هو الرضا عن النفس ودعم الأنا؟ هل هو تأكيد الهوية عن طريق التهوين مما لدى الآخر؟ وإذا كان هذا هو الموقف فأين مواطن الربح والخسارة فيه؟ وأقول للمؤلف: إذا لم يكن موضع الإجابة عن مثل هذه الأسئلة هو هذا الموضع فأين يكون؟ وإذا لم يجئ من مؤلف مثله ــ خصص هذا العمل الضخم لمثل هذا الموضوع الحيوى ــ فممن يجئ ؟

وعلى كل حال فقد انتهى هذا الفصل الثالث من الكتاب إلى أن المشروع البنيوى قد انتهى إلى طريق مسدود، وجاء الفصل الرابع والأخير ليعلن ــ منذ بدايته ــ انتهاء المشروع التفكيكى كذلك إلى طريق مسدود. ومظهر هذا الفشل ــ فيما يتصل بالتفكيك ــ أن هذا المنهج لم ينجح فى «تطوير نموذج نقدى أو استراتيجية نقدية بديلة»(ص٢٨٩)، هذا كله فى حين أن حكم المؤلف على المشروع العربى ــ بشقيه البنيوى والتفكيكى ــ هو هو . لقد هرول الحداثيون العرب من البنيوية إلى التفكيكية بمجرد أن هجر الحداثيون الغربيون البنيوية

الغارقة، دون القيام حتى «بمجرد تنبيه القارئ لما يجب أن يتوقعه»(ص٢٩٢).

وكما أبحر الفصل الثالث في فلسفة البنيوية، يبحر هذا الفصل في فلسفة التفكيك (فلسفة دريدا وإكو وبارت) فيمدنا بمعلومات مفيدة، ولكنها ـ شأنها شأن المعلومات التى يمدنا بها الفصل الثالث ـ لا تخلو من التكرار. على أن فائدة هذا الفصل تكمن فيما ورد فيه من المقارنة بين المذهبين، وشرح نظرية التلقى. فإذا عاد المؤلف إلى موضوع «الميتالغة» لم يجد خيرا من وضع صفحات كاملة من نصوص انجليزية وفرنسية أمام القارئ، وتركه يتصرف. وفى سبيل «التسبيط» أو «تبسيط التبسيط» (على ما ورد سلفا) يقدم من ترجمة المصطلحات ما لا يساعد عندى على وضوح الموقف النقدى العربى الحديث، فهو يفضل كلمة «البينصية» ترجمة لمصطلح Intertexuality وكنا قد تعودنا (أو كدنا نتعود) على كلمة «التناص»، كما تقدم عبارة «القراءة اللصيقة» ترجمة لمصطلح Close Reading وكنا قد تعودنا علي عبارة «القراءة الفاحصة».

لقد تآكل الموقف التفكيكى لدى قومه وهو أكثر تآكلا لدى من تهافتوا عليه من نقاد «الحداثة» العربية.

«إن ما يحدث الآن تمتد جذوره في الفكر الفلسفى المعاصر، واستحالة تحقيق معرفة يقينية. إنه انفراط عقد العالم فلسفيا قبل أن يكون لغويا، ولهذا تتعدد القراءات إلى ما لا نهاية، وتستمر الانقلابات داخل النص فى غيبة مفهوم المركز الثابت الداخلى الذى يضمن وحدته، وتصبح كل قراءة إساءة قراءة. هنا تكمن عدمية التفكيك وتهديده بفوضى التفسير.

وهنا أيضا تتمثل أزمة الحداثى العربى كاملة فى تبنيه لمقولات نقدية أفرزها فكر فلسفى ندعى بأنه غريب علينا»(ص٤٠٣).

هذا مجمل قراءتى النقدية للكتاب. وأود أن أختمها بشئ قريب مما بدأتها به من أن هذا مجهود رصين «شبـه محيط»، بذل فى تناول مشكلة من المشكلات الفكرية المؤرقة التى تعيش مـعنا، وهو مع كتابات قليلة أخرى يمثل وجـهة النظر المقابلة فى حياتنا الثقـافية. والكرة الآن ــ بلغة العصر ـ فى ملعب من يستريحـون إلى تسمية أنفســهم بنقاد الحـداثة. وغنى عن البيان أن حـياتنا الثـقافيـة والنقدية تحـيا بالرأى والرأى الآخر، وتموت بالرأى الواحد. وقد استمعنا ــ ونـستمع منذ السبعينيات ــ إلى آرائهم وطريقتهم فى البـرهنة عليها، ثم جاء آخرون منهم (بل أكـثرهم إحاطة وتفصيلا) عبد العزيز حمـودة، فأدلى في «المرايا المحدبة» بآراء أخرى، واجتهد فى البرهنة على صحتها. وإذا قلت الآن إن الكلمة لهم فإنما أعبر بهذا عن أملى فى أن تظفر الحيـاة النقدية بمناقشة عـلمية منهجيـة يجنى ثمراتها القارئ المـثقف (صاحب المصلحـة الأولى في كل ما يحـدث فى مجتـمعـه الفكرى). أما إذا كـانت نتيـجة مجهود عــبد العزيز حمودة أن يقابل بــالصمت، أو بالكلام ولكن فى الدهاليز، أو بالكلام الساخر أو المتـعالى، أو غير ذلك، مما يجافى طـبيعة البحث عن الحقــيقة، فليس أمامنا ســوى أن نقول: إن الحقيــقة دائماً تبـقى وهى أن لكل شىء أصولا، وأن للناس ــ فى نهاية الأمر ــ عقولا.

❋ ❋ ❋

قراءة نقدية في كتاب[1]

لا أتذكر على وجه التحديد متى لفتت نظرى كتابات فاروق عبد القادر، ولكننى أتذكر كيف أصحبت من قرائه الدائمين حين كان يكتب في مجلة «الطليعة»، قبل احتجابها الدرامى أواخر السبعينيات. ومما تعلمته من هذه القراءة كيفية الصبر على نهج لا يتفق ونهجك الخاص، لأنك واجد فيه كثيرا مما تطمح نفسك إلى تعلمه، مما لا خلاف عليه بين أحد من الناس: الأسلحة المشرعة الناضجة فى فن الكتابة، والقلب المملوء حماسة وشغفا بالمعرفة، وبذل النفس بسخاء فى سبيل الوصول بالتعبير إلى أقصى ما يمكن أن يتوقعه القارئ المتطلع من كاتبه المكترث.

فلما جاءنى كتابه عن يوسف إدريس: «البحث عن اليقين المراوغ» زادنى به علما فى الناحيتين: وفائه التام لاتجاهه الذى يخالف اتجاهى فى تحليل النص الأدبى، وبلوغه الغاية فى استكمال عدته الكتابية. ولا أكتم القارئ ما فى نفسى، فأقول له إن كتاب فاروق عبد القادر يسهم فى تحسين ظنى بنوع من الكتابة، كنت أراه فى صدر حياتى، ونظرا لأن دربتى أكاديمية خالصة ـ غير جدير بحسن الظن. ويمكن أن أطلق على هذا النوع من الكتابة: «النقد الصحفى»، دون أن أحمل هذه التسمية أى قدر من الإقلال من شأنه. لقد أكد لى هذا الكتاب أن هذا النوع من النقد ضرورى لحياتنا الثقافية، وينبغى أن يشكل مع نوع آخر مناسب من «النقد الأكاديمى» صورة النقد العربى ـ بعمومه ـ فى المستقبل. ولست أقول إن كل نقد

(١) البحث عن اليقين المراوغ ـ قراءة فى قصص يوسف ادريس. تأليف فاروق عبد القادر.

أكاديمى مفيد، ولكننى أردت أن أقول إن ما فى الكتاب هو «النقد الصحفى» الجدير بتلك التسمية، لاتلك «الأعمدة» و«الصفحات» التى تظهر فى الصحف، والتى تنشغل بتصفية الحسابات، أو تذكى نار النميمة، أو تعمد إلي الترغيب والترهيب، أو تتوخى تبادل المنافع، حاملة فى كل ذلك علم «النقد الصحفى»!

يقتصر الكتاب على جانب واحد من جوانب الإبداع الأدبى عند يوسف إدريس، وهو جانب القصة القصيرة، تاركا بذلك جانبين مهمين هما جانباً الرواية والمسرحية. فى بداية الكتاب مراوحة فى الكلام على يوسف إدريس الشخص، ويوسف إدريس الكاتب، غيبوبته الطويلة حتى مات، وموهبته الإبداعية الكبيرة، ثم تركيز على عمله الإبداعى، وبخاصة فى مجال القصة القصيرة. هنا يظفر القارىء بمجموعة من المقاييس النقدية التى يفترض أن المؤلف سيوظفها فى تحليل المادة القصصية التى سيتناولها. من هذه المقاييس قوله إن يوسف إدريس فى أدبه «لا يرفع صوته بالصخب أو الدعاوى الفجة أو الشعارات الخاوية»، وقوله: «من هنا تبقى أعماله الإبداعية وحدها هى الدالة عليه، المعبرة تماماً عن رؤاه ومواقفه».

وقوله: «ويبقى استنطاق أعماله الإبداعية وحدها هو العمل الوحيد المجدى، فهذه الأعمال ذاتها هى كل ما بقى لنا منه»، وقوله: «نحن لا نحكم على النوايا، بل على الأفعال».

غير أننا ما نكاد نتقدم فى الدراسة حتى نرى مقاييس أخرى مخالفة تتسرب إلى محيط العمل، فتزاحم المقاييس السابقة، وفى أحيان ثانية تزحمها، وفى أحيان ثالثة تحل محلها كلية. وأمثل للحالات الأولى بحديث المؤلف عن تطلع يوسف إدريس إلى التعاون مع السلطة، وللحالات الثانية بترك النص فى منتصف الطريق من تحليل فنى رائق، والتحول إلى أقوال من مثل: «فقط لا يحب أن ننسى أن

منتصف الستينيات لم تكن قد شهدت بعد تحطم الحلم بالاشتراكية وتناثره»، وللحالات الثالثة بالكلام المطول ـ الذى يبدو مقصوداً لذاته ـ عن أعوان النظام من ضباط المخابرات الذين يسميهم المؤلف بالاسم، أو عودة محمود العالم من لقاء غير ناجح مع أنور السادات، ماشيا على رجليه، من الهرم إلى وسط المدينة. فى هذه الحالات الأخيرة يصبح التوفيق صعبا بين ما نراه هنا، وما سبق أن قرأناه من أن استنطاق الأعمال الإبداعية وحدها هو العمل الوحيد المجدى!

وفى غضون ذلك يقدم المؤلف مفهومه لفن القصة القصيرة، وهو مفهوم يشتمل على قدر كبير من الصواب «حسبما تخبرنا معارفنا وقراءاتنا»، ولكنه يشتمل كذلك على قدر كبير من التعميم، ثم إنه ـ كما هو مفهوم ومتوقع ـ لا يمكن أن يكون «جامعاً مانعاً». يقول: «هو فن اقتناص اللحظة، الخاطرة، الصورة، فن طيع لأقصى حدود الطواعية، منوع لا حد لتنوعه ولا ضفاف». وأود أن أتناول هذا التعريف بتقديم عدة أسئلة: هل هذه الكلمات ـ أو المصطلحات الثلاثة ـ اللحظة ـ الخاطرة ـ الصورة» ـ مترادفة أو متباينة المعانى؟ وهل تعبر القصة القصيرة عنها مجتمعة أو بالتبادل؟ ثم ما الذى تعنيه العبارة الأخيرة من التعريف على وجه الدقة؟ إننى أفهم معنى أن فن القصة القصيرة فن طيع، وأنه متنوع، ولكننى لا أفهم معنى كون هذا لا حد له ولا ضفاف، وذلك أننا إذا سلمنا بما يعطيه ظاهر الكلام نكون على خطر من التضحية بهوية هذا الفن ذاتها، وسيصبح التساؤل عن مدى كونه نوعا أدبيا ـ أصلا ـ تساؤلا مشروعا .

لكن المؤلف سرعان ما يعوضنا عن القلق الناشىء من هذا التعبير الفضفاض عن مفهوم القصة القصيرة بحديث سلس غاية السلاسة عن نوع الجماعات التى تحتفى بها قصص يوسف إدريس، وهى جماعات تقف على قدم المساواة مع تلك

الجماعات المغـمورة التى تحدث عنها فرانك أو كونور فى كـتابه «الصوت المنفرد»، والتى تعج بهـا أعـمال تشـيكوف، وجـويس، وكـاترين ما نسـفـيلد، ولورنس، وهمنجـواى، وميرى ليـفين، يقول فـاروق عبـد القادر: حفلت قـصص يوسف إدريس بحشد هائل من الأبطال الذين دخلوا إلى التعبـير الأدبى فى القصة المصرية للمـرة الأولى، حشـد هائل من الفلاحين الفـقراء والعـاملين العاطلين والعـاملين الهامشيين وعـمال التراحيل والموظفين الصغار وشيـوخ القرى وأبناء الليل ومالكى الفدان أو أقل، والذين لا يملكون إلا عافيتهم وفئوسهم، مرضى الأجساد والعقول فى البيوت الطينية أو على أسرة المستشـفيات، أطفال وصبية ومراهقين فى المدارس والحقول وأماكن العمل وشوارع المدينة، نساء فى البيوت ونساء بلا بيوت، مساجين وعسكر داخل الأسوار العالية التى تعزل الجميع عن الحـياة فيجعلون لأنفسهم حياة أخرى بديلة، وفى أعماله الأخـيرة أضيف لهؤلاء جميـعا أبطال آخرون أساتذة فى الجامعـات وأطباء كبار ومسـئولون بين أيديهم الحل والعقد». تلك هى الجـماعات المغمـورة التى تكافح من أجل بقـاء الحياة، ومـن أجل مكان متواضـع جدا تحت الشمس. وليس الفقر وحده هو الذى يجعل منها جماعات مغمورة، وإن كان ذلك أبرز سماتهـا في نظر أوكونور، وبكلام فاروق عبد القـادر أيضا، ولكن المهم أيضا أنها تطور لنفسها «حياة بديلة» فتحيا على هامش المجتمع مع أنها من صميمه، وقد تتسع رقعتها باستمرار تبعـاً لدرجة غوص المجتمع فى المستنقع، ولذا لا نستغرب أن الأطباء وأساتذة الجامعات يكونون جمـاعاتهم المغمورة عند يوسف إدريس كما كان الحـال مع الأطباء والمدارسين عنـد تشيكوف. أمـا المسـؤولون الذين بأيديهم الحل والعقد فلا أعلم لهم مكانا بـين هذه الجماعات، وهذه هى المرة الأولي التى أراهم يعدون مع هؤلاء، اللهم إلا إذا كان الأمـر أمر مواجهة بين الضحـية والجلاد، أو أمر مفـارقة فلسفـية لم يشرحهـا فاروق عبد القـادر على كل حال. بزاوج المنهج

الذى يتبناه المؤلف فـى الكتاب بين أهميـة المضمون وأهمـية الأسلوب. وأبادر إلى القول بأن هذا ليس منهجى في تناول النص الأدبى، فأنا من المؤمنين بأن الأسلوب هو الذى يخلق المضمون، ومن ثم يخلع عليه أهمية، أو يـبقيه حيث هو محايدا، ومع ذلك فلا أجد في نفسى سوى الإعجاب بالجهد الخارق الذى يبذله المؤلف فى سبيـل التعبيـر عما يجد في نفـسه، وما يؤمن به، ثم الحمـاسة الشديدة لمعـتقده، والمحاولة المستـميتة لإقناع قـارئيه به. غير أن هذا الذى أعجب بـه هو نفسه الذى يدفع المؤلف أحيـانا كثيـرة إلى التعـميم فى الحكم، وإبداء الإعجـاب دون تحفظ، وهما أمران لا أدرى كيف يسهمان فى تحقيق غرضه.

ومنهج فاروق عبد القادر أحيـاناً يهتم بالمضمون وحده، ومن الزاوية التى يراها هو جديرة بالنظر. ويجـعلنى هذا أعود من جديد إلى ما أومن به فى هـذه الناحية فأقول مرة أخـرى إن التناول هو الذى يخلق أهمية ــ أو عدم أهميـة ـ المضمون، ولا يوجد مضمـون مهم بذاته قبل الدخول إلى حوزة الفن، وتبـقى القضايا سواء في الخارج، منتظرة من يخلع عليـها أهميتهـا عن طريق حمياً المعـالجة الفنية. ولا أرى حرجـا على الإطلاق فى أن أعيد هنا أمـام القارئ مقـولة الجاحظ الشهـيرة، وهى أن المعانـى مطروحة فى الطريق. إن قـصة مثل قـصة «نظرة» وقـد وضعـها المؤلف فى «المنظومات الصغـرى» تفوق عندى فى قيمتها كـثيرا مما صنف في خانة «المنظومات الكبرى»، فهى تحفل بكمية هائلة من الشـقاء البشرى، المتمثل في إلقاء المجتمع القاسى تلك المسئولية البشعـة، من حجم العمل ومسؤولياته، على أكتاف ورأس وسيقان طفلة هزيلة، مكانها الطبـيعى فى حلقات اللعب البرئ، أو فصول الدراسـة، لا الشارع العـارى، الذى تروح فيـه وتغدو، حـاملة صاجـات الكعك المتراكبة، ومشاركة بالنظر فحسب والتلكؤ عند ساحات اللعب المصطخبة بالأطفال. إننى أتتبعـها فى مشيـتها الواهنة المضطربة، تحت حملهـا المتوازن الثقيل، بسـيقان

عارية تشبه الخيوط، وأمنحها كل عطفى، وأراها بطلة عملاقة بمعنى الكلمة، وأعجب لفاروق عبد القادر كيف خصها فحسب ببعض جمل من الإعجاب، ولم يفسح لها مكانا فى «منظوماته الكبرى»، فى حين اتسعت هذه «المنظومات» للرجال الجوف، من المتصارعين على السلطة، والمنظرين للفساد؟

لفت نظر المولف غياب قضية فلسطين من اهتمامات يوسف إدريس ، ومن قبل ذلك لفتت النقطة ذاتها نظر بعض من كتبوا عن نجيب محفوظ، وأتذكر أن نجيب محفوظ انتقد بسبب ذلك، ولكن كلام فاروق عبدالقادر هنا لا يحمل القدر ذاته من النبرة اللوامة، وإن كانت الملاحظة ذاتها تحمل من الإيحاءات ما يستحق التعليق. وهذه القضية متصلة بسؤال كبير هو : من صاحب القرار فى تحديد الموضوعات التى يختارها الكاتب، ويجعلها مجالا لإبداعه؟ أليس هو الكاتب نفسه فى نهاية المطاف؟ وإذا لم نكن على استعداد لمنحه هذا القدر من الحرية فكيف يمكن أن نفتح نفوسنا لتلقى عطائه والتعلم منه؟ وأليس فى ذلك نوع من الوصاية يرفضها جوهر الفن ذاته؟ على أننى أرى أن هذه النقطة أعظم اتصالا بما أثرته من قبل من ترتيب الموضوعات الجديرة بالتناول فى منهج فاروق عبد القادر، وما ترتب على ذلك من «منظومات كبرى» وأخرى «صغرى». وأميل - في جميع الأحوال - إلى تخصيص الجهد كله في فحص ما اختار المبدع تقديمه لى، ولا أشغل نفسى بما لم يفعل ، بل بما فعل، ولكننى أعلم - فى مجال التماس العذر - أن قدرا كبيرا جدا من الجهود النقدية يبذل في نواح من مثل: لماذا لم ينح هذا المنحى بدل هذا المنحى؟ ولو فعل الكاتب كذا لكان أفضل. . إلخ؛ أليس الموضوع هو «النقد» على كل حال!

ومع كل ما قدمته من اعتراض على فاروق عبد القادر هنا، فإننى أفعل مع كتابه

الشيء ذاته، وأسجل غياب نقطة أرى غيابهـا نقصا واضحا فى العمل، وهى نقطة غياب تناول لغـة القصة القصيرة عند يوسف إدريس. وأزعم لنفـسى أن هناك فرقا بين ما أعترض عليه هناك وما أفـعله هنا، وأرجو أن يكون الفرق واضحا لقارئى، فرؤيتـه هى الفيصل فى جمـيع الأحوال. فى كتـاب فاروق عبد القـادر إشارة إلى إحدى القصص المكتوبة كلها باللغة العامية، فكيف يمكن تجاهل هذا الاختيار وعدم الاهتمام بفـحصه وتقديره؟ وأنا على يقين من أن فاروق عبـد القادر يرى مثلى أن لغة العـمل الأدبى جزء لا يتجزأ من هذا العـمل، .وقد يخالفنى في درجة أهـمية هذا الجزء، ولكنه لا يمكن أن يذهب إلـي عدم أهميتـه ، ويظل كتاب فاروق عـبد القادر: «البحث عن اليقين المراوغ» واحـدا من الكتب القليلة، التى تجد طريقها ــ دون إذن ــ إلى نفس القارئ، بكل ما فيها من حـميمية وتألق، وبكل ما فيها من رصيـد ثقافى وأسلوبى. وهو واحد مـن الكتب القليلة التى لا تستطيع أن تفـارقه لمجرد أنه لا يستخدم المنهج الذى تراه جديرا بـالاتباع، بل إنه ــ لهذا السبب نفسه ــ نموذج يعلمنا كيف نستفيد من مخالفينا فى الاتجاه.

❊ ❊ ❊

النقد والحداثة
مع دليل ببليوجرافى[1]

حاول النقـد الأدبى في تاريخة الحـديث أن يعقد «أحـلافا» مع فـروع عدة من العلوم الإنسانية، كعلم النفس، وعلم الاجتماع، ولا أظن أنه نجح فى ذلك نجاحا باهرا، وإن كنت أقول إنه لم يخـفق فى ذلك إخفاقـا تاما. وإذا كان قـد وجد فى هذين الفرعين وغيـرهما «جارا» صالحا لأن يكون «حليفـا» فأولى به أن يجد ذلك فى فروع من فـروع العلم تجمعه به قـرابة «اللحم والدم» هو علم «اللسان»؛ وأية قرابة أقـرب من قرابة فـرعين من فروع «الإنسانيـات» يتعامـلان بطريق مبـاشر مع اللغـة، مادة ومـوضوعـا، ووسيلة، وهدفـا ؟ النقـد الأدبى ـ إذن ـ أولى بعلم «اللسـانيات» من غـيره من العلوم، وعلم «الـلسانيـات» ـ كذلك ـ أولى بالنقـد الأدبى من غيره من العلوم، والتقريب بينهما هدف صحيح، تسعى إليه جماعة من الشبـاب والكهول من علمـاء اللسانيات، ومن المشـتغلين بالنقـد الأدبى في العالم كله. وفى عالمنا العـربى يأتى المسدى فى طليعـة من نذروا جهودهم لهذه المهـمة؛ فمنذ أن حمل القلم، وتوالى إنتاجه خصـبا، وهو يحمل هذا «الهم» على كتفيه، ويحاول لفت نظر بنى لغته إلى أن ثمة مجالا رحبا يمكن أن يتغاون فيه النقد الأدبى مع علم «اللسانيات»، وهو لا يفتأ يبذل غاية الجهد فى التـبشير بمعتقده، والانحياز التام إليه، والحماسة الشديدة له.

وإذا كان فى كتابه: «الأسلوبية والأسلوب» ـــ الذى ظهرت طبعته الأولى سنة ١٩٧٧ ـ منظرا، وكان فى كتابه: «قـراءات» ـ مع الشابى والمتنبى والجاحظ وابن

(١) تاليف عبد السلام المسدى ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٨٣ .

خلدون» ـ الذى ظهر سنة ١٩٨١ ـ مُطبقا، فهو فى كتابه: «النقد والحداثة ـ مع دليل ببليوجرافى» ـ الذى أتناوله هنا ـ يجمع النظرية» إلى «التطبيق».

وأول مـا يلفت نظر قـارئ كتـابه هذا أن فـصوله كـانت، فى الأصل، أبحـاثا مستقلة، كتبت متفرقـة، لأغراض خاصة، ثم جـمعت ـ فى فصـول ـ كوّنت الكتاب. ولا اعتـراض على أن يجمع مؤلف أبحاثا له، ويجعل منهـا كتابا، ما دام قد رأى أن مادتـها متسـقة، ولكن الملائم ـ فى هذه الحالة ـ إجراء قـدر ضرورى من «السبك» يجعل «ماء» هذه الأبحاث واحدا، ولا يبدو أن المؤلف قد أدخل على أبحاثه ـ وهو يجعلها كتابا ـ أى تغيير؛ فكان من نتيجة ذلك حدوث قدر غير قليل من «التكرار» يحسن أن يبرأ منه الكتاب. وأبرز آيات «التكرار» جاءت فى «المنهج» الذى يرتضـيه المـؤلف فى تناول «العمـل الأدبى»؛ فقـد جـاء فى المقدمـة (وهذا طبيعى» وجاء فى الفصل الأول (وقد يكون هذا طبـيعيا كذلك)، وجاء فى الفصل الثانى موسًعا، ومكملا لما فات (مما قد يجعله كذلك مقبولا)؛ ولكنه ـ منذ الفصل الثـالث، وفى بدايتى الرابع والخـامس ـ بدأ المنهج يدور حـول نفـسـه؛ فأفـشى الكتاب سره، بصفته مجموعة من الأبحـاث، بحكم معالجة مادته، قبل أن يفشيها بتصـريح المؤلف بذلك في صدر بعض هذه الأبحـاث. وبلغ ذلك ذروته في تناول قـصيـدة «ولد الهـدى» لأحـمد شـوقى فى الفـصل الرابع؛ وهو يقع فى إحـدى وأربعين صفحة، شغل النص منها أكثر من عشر صفحات، وشغل الحديث النظرى حوالى ثمانى صفحات، ولم يبق لغـرض المقال الأصلى إلا حوالى نصفه (والواقع أن هذا) «النصف» لم يخلص كله لغرض المقال الأصلى!

تحدث المؤلف فى المقدمـة المختصرة التى قدم بهـا الكتاب عن أهداف كل فصل من فصوله (أو هل أقول بعدما قدمت: كل مبحث من المباحث المضمومة فيه على شكل كتاب؟)؛ فهدف الفصل الأول: تحسس مشروع معرفى لحمته التنظير التأليفى

وسداه التناول التحليلى» (ص٥)، وهدف الفصل الثـانى: «جلاء حقول التآزر بين اللسانيات والنقد الحديث» (ص٥)، وهدف الفـصل الثالث تقديم: «بعض وجهات النظر في تعـريف الخطاب الأدبى» (ص٥) أمـا «مدار» الفـصل الرابع «فـإبداعيـة الشـعر»(ص٦)، وهو نص البـحث المقدم فـى مهـرجان شـوقى وحافظ بالقـاهرة ١٩٨٢ . والفـصل السادس: «مـداره الأدب العربى ومـقولة الأجناس الأدبيـة من خلال نموذج السيرة الذاتية فى كـتاب «الأيام»(ص٦)، وهو نص البحث المقدم فى الملتـقى العلمى الذى نظمـه المعهـد المصـرى الإسلامى بمدريد ١٩٨٣ . وقـد ألحق المؤلف بفصول الكتاب «ببليـوجرافيا» مفيدة جداً، تقع فى أكثـر من ثمانين صفحة أى تشغل أكـثر من ثلث الكتاب (يقع الكـتاب فى ٢٢٤ صحفـة)، ووصفهـا بأنها ترصد مـا أمكنه رصده من المـراجع المتصلة بمناهج النقـد الحديث: «مـهمـا كانت منطلقاتهـا: من مدارس كالبنيـوية والأسلوبية والنفسـانية، أو تيارات كـالشكلانية والإنشائية والسيميائية، أو مضـامين فكرية كالجدلية والجمالية والتكوينية، أو مادار أمره على الأجناس الفنية والأغراض الأدبية، أو ما اتخذ من معضلة الحداثة نفسها موضوعا للكلام»(ص٦).

يجاهد المؤلف جـهاداً عنيفاً فى الفـصل الأول ــ وعنوانه: «الحداثة بين الأدب والنقـد»ــ محـاولا تقـريب معنى مـصطلح «الحـداثة» إلى الأذهان. وهو لا ينكر الاضطراب الشديد الذى يحـيط بالمصطلح، ولكنه إذ يحاول تقـديم بعض المفاهيم يضعنا في جولا يخلو من غموض واضـطراب يقول: «ففكرة الحداثة فى أصلها لا ترتهن بمجـال الزمن الحاضـر ضرورة، إذ يمكن لهـا أن تتجول علـى أطراف المحور الفيـزيائى، ولكنها فى الاصطلاح الفنى تقـتضى الارتبـاط ضرورة بمجال الحـاضر بحيث تتطابق نـقطة الحدوث فى المحور الدلالى العـام مع نقطة الصفر من مـحور الزمن الطبيعى» (ص٩). وهو ينتقل فى شرح معنى الحداثة من الأدب إلى النقد،

ومن المضــمــون إلى الصيــاغــة، دون أن نحس أن الأمــر يصبح يســيــراً فى يده؛ فالحداثة «فى مـضمون الأدب تعنى سعى الأديب إلى معالجـة الأغراض الفنية التى تحرره من تبـعية التوازن «المألوف» (ص١٣)، والحــداثة فى الصياغة «تتـحدد بمدى قـدرة الأديب على ابتكار أسلـوبه الأدائى» (ص١٣)، ولهـا مـراتب منهـا: البناء اللغـوى، والشكل الفنى، وهى مـراتب تتلخص فـى موضـوع الأجناس الأدبيـة (ص١٤). أمـا الحداثة فـى النقد فـتـتدرج من «الـكشف» إلى التشـخـيص» إلى «المعالجة» (ص١٦).

وأمر «الحــداثة» في النقد ـــ على النحو الذى يتناوله المؤلف بـه ـ مثيـر لقلق القارىء فهو يرى أن «التنظير هو قطب الـرحى لحداثتنا المعاصرة، فى ضوئه يمارس الشرح، ويحد النص، وترسم أدبية الأنواع» (ص١٧). ومصدر هذا القلق أن هذا الكلام لا يتفق مع ما قرره المؤلف نفـسه قبل ذلك (ص١١) من أن «منهج الحداثة ينطلق من الممارسة فيتجه صوب المواصـفة. . إلى أن يستقر فى التنظير». ومصدر هذا القلق كذلك الإحساس «البديهى» بأن «التنظيـر» الذى يسبق الممارسة العملية، أى يسبق التـحليل الموضعى للنص الإبداعى، تنظير «فوقـانى» متسلط. ويتـساءل المرء: من أين استمدت عناصر هذا التنظير إذا كـان سيسبق الممارسة والتحليل؟ إن النتيـجة العملية لتنظيـر كهذا هى عدم اطمـئنان النفس لأية نتيجة يصل إلـيها. إنما تطئمن النفس إلى البدء بالوصف المستقصى، الذى يفضى إلى بناء مقدمات موثوق في صحتـها، تتبعها نتـائج يقينية (أو لنقل فى حالة الأدب: شبـه يقينية). إن هذا القلق الذى يسـاور القارئ فى مـراحل متـقدمة مـن الكتاب يظل مـعه حـتى آخر الكتاب؛ إذ يحس أن المؤلف يتناول القـضية من «عجزها» (التـنظير) فى حين كان عليه أن يتناولها من «صدرها» (الوصف والتحليل)!

على أن جهد المؤلف ـ وهو جـهد دءوب ـ لا يضيع هباء فى جميع الأحوال؛ فسرعـان ما يقع ـ قبل نهـاية هذا الفصل ـ على نقطة بالغة الأهمـية فيمـا يتصل بالحداثة فى النـقد، وهى نقطة إلا تكن جديدة فـإنها شديـدة الأهمية كـما قلت، وينبـغى أن تنال دائمـاً غاية اهتـمام المشـتـغلين بالنقـد. وخلاصـة هذه النقطة أن «الخروج» الطبيـعى من «الزاوية الحرجة» التى يجد النقد فيـها نفسه نتيجـة لفقدانه «الحداثة» يـكون بأن يصبح هو نفـسه «أدبا» ! نقـول (بعد جهـاد طويل!): «وفى البداية نتسـاءل جدلا: هل يتسنى للحداثة ـ من حيث هى مـقولة ذهنية تؤول إلى جهاد إجرائى ـ أن تتكامل مالم «تستحدث» لـنفسها لغة نقدية؟ وإذا استطاع النقد أن يبتكر خطابه المستـحدث ، ناحتا به نمطا تعبيريا ، أفـيتسنى أن يقف الابتكار عند حد الدوال دون أن يعم نسيج العـبارة وبنية الأداء؟ فإن عمهـا أفيفلح هذا الخطاب الحداثى ـــ وهو الذى همه أن يمسك بأسـرار «الأدبية» عند استـقـصاء خـصائص النص فنيًا ـ مـا لم يكن حامـلا هو ذاته لحـد أدنى من «الإبداعيـة»؟ فإذا حـمله أفيجـوز أن تكون إبداعية الصوغ شـيئا آخر غـير أدبية جديدة تـتـخلل خطاب النقد وهو عاكف على تقصى أمر الأدب؟ هو ذاك بلاريب». (ص١٨).

وأقول إن المؤلف عبّر عن هذه الفـكرة المهمة بعد جهـاد طويل لأن «جرام هيو» عبّر عنها منذ عـشرين عاما بطريقة أيسر وأشـد وضوحا، ذلك حين قال: «.. أن يصبح النقد الأدبى «أدبا» يقرأ لا لحججه وأفكاره، وإنما لكونه نبـعا مستقلا للمتعة الأدبية» (انظر كتـاب: حاضر النقد الأدبى، الذى ترجمتـه عن الإنجليزية، ونشرته دار المعارف سنة ١٩٧٥، ص ٩٠).

فإذا وقع المؤلف على هذه الفكرة أحبها وكررها: «إن الخطاب النقدى الذى هو حديث عن أدبيـة اللغة يمكن أن يصاغ هو عينه بلغـة أدبية فيكون حامـلا لقدر من

الشعرية» (ص ٢٠). وتبقى هذه الفكرة تشكل ذروة هذا الفصل. أما بقيته فاستعراض ــ بالعد التنازلى ــ لمراحل الانتقال من «اللاحداثة» إلى «الحداثة» إلى «الحداثة» المطلقة. والمؤلف يترتب مراحل الانتقال هذه فى ست عشرة مرتبة، خاضعة لقواعد القسمة العقلية، وهذا من شأنه أن يخلع عليها قدرا من «التجريد» والغموض، ويبعدها عن طبيعة «الأدبية» و «الشعرية» ــ التى يريد أن يبشرنا بها ــ فى لغة النقد الأدبى. ويزيد الأمر «تجريدا» وغموضا حين يحولها فى نهاية الفصل إلى جدول رياضى غاص بالرموز!

ويبدأ الفصل الثانى ــ وعنوانه : «اللسانيات ولغة الأدب» ــ ببعض الأحكام المطلقة؛ من مثل قول المؤلف إن «إنسان العصر الحديث يسير نحو التاريخ العلمانى بلا تراجع» (ص٣١)، ثم يطرى «اللسانيات» إطراء ينتهى به إلى القول بأن النقد الأدبى أصبح «فى أمس الحاجة إلى تتبع مكتشفات اللغويين فى مختلف مشاربها واختصاصاتها الفرعية»(ص٣٢)، ويعدد المجالات التى استفاد فيها النقد الحديث من «اللسانيات»، وبخاصة «علم اللسانيات العام»، «وعلم الدلالة»، «وعلم العلامات». ويلاحظ أن المؤلف ــ فى كل ذلك ــ لا يتخلى عن أسلوب التعميم فى كل ما يتناوله، كا أنه لا يوثق نقطة واحدة من النقاط التى يتناولها! وهو يعزو إلى أثر «اللسانيات» كل «المكاسب» التى حصل عليها النقد الأدبى الحديث! يقول: «إن النظرية الأدبية فى النقد تحتكم رأسا إلى البعد اللغوى فى النص الإنشائى. . . ولهذه الضوابط الأولية التزم النقد الحديث بالنص، أو قل بعبارة أدق، إنه يقصر نفسه على نص النص، وذلك بتخطى كل المقاييس المتجاوزة له من أبعاد تاريخية أو نفسانية»(ص٣٦). ويصعب التسليم مع المؤلف بأن كل اتجاه نحو «البدء من النص» فى النقد الحديث يعود إلى أثر «اللسانيات»؛ فقد كانت العودة إلى النص «مقولة النقاد الجدد» الذين يفترض أن النقد اللسانى مرحلة متجاوزة لهم. وأنا

أقول هذا لألفت النظر إلى شئ واحد هو اتصال حلقات النقد العالمى لا انفصامها، كما قد يوحى بذلك كلام المؤلف. وبالمثل يمكن القول بأن تجاوز النقد الحديث لمقولة الفصل بين مضمون الأدب وشكله لا يعود الفضل الوحيد فيه إلى أثر اللسانيات، كما يذهب المؤلف؛ فواقع الحال أن هذه القضية أقدم من ذلك بزمن طويل!

وكما يتحفنا المؤلف فى نهاية الفصل الأول بفكرة جيدة يتحفنا فى نهاية الفصل الثانى بفكرة أخرى جيدة؛ وجودتها ـ هنا ـ تأتى من أنها فكرة تقرها البديهه، ولا تسبب للقارئ قلقا ما. يقول إن النص الأدبى: «فى حد ذاته عالم لغوى متكامل؛ فكأنما هو اللغة ذاتها وقد انحصرت فى ذلك السياق المحدد بالنص» (ص٣٨)، ويقول: «فالكلام الإنشائى يقوم ببنيته اللغوية رقيبا على نفسه؛ إذ ليس منطلقه ولا مرماه أن نصف صورة من العالم الواقعى أو التجربة المعيشة فعلا؛ فليس الكلام فيه أداة للإبلاغ بقدر ما هو تركيب يستمد شرعيته من بنيته وصياغته» (ص٣٩). أما حديث المؤلف عن «نظام» الكلمات فى الجملة العادية، ونظامها فى الجملة الأدبية، فأولى به أن يقرأ فى ضوء نظرية «النظم» لعبد القاهر الجرجانى بجوار قراءته فى ضوء علم «اللسانيات» الحديث.

وفى بداية الفصل الثالث ـ وعنوانه: «فى تعريف الخطاب الأدبى» ـ عبارة تستوقف القارئ. يقول المؤلف: «وقد لاحظنا أن أنجع السبل إلى اكتساب اللغة الجيدة هو دراسة اللغة اليومية كما تحيا على ألسنة الناس، والتأمل فيها بعين الفطنة، لا بالرجوع إلى الآثار الأدبية وإلى الكتب اللغوية المتقادمة؛ فلغتها لا تمثل فى شئ لغة المجموعة» (ص٤٣). إن القارئ ليستاءل: كيف تساعدنا «اللغة اليومية كما تحيا فى ألسنة الناس» (وهى اللهجات العامية ـ فى هذه الحالة ـ لا محالة!)

على اكتساب اللغة الجيدة (وهى اللغة الأدبية ـ موضوع الحديث فى هذا الفصل لا محالة!)؟ ومن ناحية أخرى، كيف يتسنى لنا بناء تقاليد أدبية ونقدية فى ضوء انقطاع الصلة بيننا وبين «الآثار الأدبية والكتب اللغوية المتقادمة»؟ وكيف يمكن الاطمئنان إلى القول بأن «لغة الآثار الأدبية والكتب المتقادمة لا تمثل لغة المجموعة فى شئ؟ وإذا كان الحال كذلك فيكف تكونت لغة المجموعة هذه؟ أليست «لغة المجموعة» ـ فى أحسن الأحوال ـ صيغة مطورة عن اللغة «الأم»؛ تلك اللغة التى تختزنها «الآثار الأدبية والكتب اللغوية»؟ إن مدلول عبارات المؤلف التى اقتبستها ـ فى ضوء ما أثرته حولها من تساؤلات ـ يصبح بالنسبة لى معمى تماما!

وإذ يأخذ هذا الفصل مداه، يقدم المؤلف تعريفا لمنهجه «الأسلوبى» قد لا يتسق تماما الاتساق مع ما قدمه فى الفصلين السابقين من كلام نظرى متشعب طويل. هنا يجهد المؤلف فى محاولة لإيجاد صيغة «أسلوبية ـ نفسية» تجعل القارئ يتأرجح فى جو من الاحتمالات والظنون. يقول: «فالعمل الأسلوبى يدور على تتبع الشحن العاطفى فى الكلام أولا، فإذا عاينا وسائل التعبير الحاملة للشحنات الوجدانية، انتقلنا إلى دراسة خصائص الأداء، فتكون الدراسة إذن نفسية باعتبار أنها تقوم على ملاحظة ما يحدث فى عقل المتكلم عند تعبيره عما يفكر فيه، غير أنها تبقى دراسة لسانية باعتبارها متجهة صوب الجانب اللغوى المعبر عن الفكرة لا صوب الجانب الذهنى»(ص٤٥). ومن جديد أتساءل: كيف يتأتى «تتبع الشحن العاطفى فى الكلام أولا»؟ وهل يمكن أن يتم ذلك دون دراسة النظام اللغوى الذى يفضى إلى معرفة هذا «الشحن»؟ يبدو لى أن «التحليل اللغوى» مرحلة سابقة على كل مرحلة سواها للتعرف على مثل هذا «الشحن العاطفى». وما دامت ملاحظة ما يحدث فى عقل المتكلم مرهونة ـ فى عبارة المؤلف ـ بقوله «عند تعبيره عما يفكر فيه» فقد أصبح لازما أن الوصول إلى أية حقيقة نفسية أو عاطفية مشروط بفحص

«التعبيـر» الذى يفضى إلى هـذه الحقيـقة. وكـان الأولى ـ أن تكون «لسانـية ـ نفسـية» لا «نفسيـة ـ لسانية»؛ وذلك لأنـنا نتجة من «اللسـانيات» فى طريقنا إلى معرفة «الشحن العاطفى» لا العكس!

إن المؤلف يعود فى هذا الفصل إلى تقديم تعـريف للأسلوبية ولكنه يفعل ذلك فى ضـوء بعض المفاهيم «التـقليدية» الـتى لا يمكن التسليم بهـا من مثـل مفـهوم «المفعـول الطبيعى» الذى يجـعله ـ مثلا ـ يربط بين صـيغة التـصغيـر وبين معنى التحقير والاستخفاف، وبين صيغة المبالغة ومعنى التهويل والتعظيم والتكثير، ومثل مفهوم أن معانى الكلمات مشتقة من أصواتها، أو أن طول الكلمات وقصرها يومئ إلى معانيها. ولا يخفى أن مـثل هذه الأفكار ـ التى ترددت كثيرا فى النقد العربى قديمه وحـديثه ـ لا تفضى إلى كـبير فائـدة، وهى من الناحية الوصـفية الواقعـية مزدودة. وكـيف تكون صحيحـة وهى تفترض الثبات في نص لغوى تتغـير ألوان السياق فيه تركيبا، واجتماعيا، وعاطفيا؟

وفى إشـارة مثيرة للدهـشة ينحى المؤلف بالـلائمة على مـؤرخى الأدب لأنهم «حادوا عن جـوهر العمل الأدبى لما أهملوا الإجابة عن السـؤال الأول: لماذا كتب الأثر؟ وإلى أى مـدى يرتبط الأثر بنفسـية صـاحبـه؟ (ص٤٦). وأقول: حـقا إن مؤرخى الأدب حادوا عن جـوهر الأدب، ولكن لا لأنهم لم يدققوا قضـية ارتباط الأدب بنفسيـة صاحبة، وإنما لأنهم ـ بالأحـرى ـ لم يقدوروا الأدب حق قدره؟ إذ لم ينظروا إليه بصـفته ذاتا مسـتقلة، لها خصائـصها الذاتية «الفاعـلة» فى الحياة؛ الأمر الذى جـعلهم يعاملونه على أنه قـوة تابعة للقـوى السياسـية والاجـتماعـية والاقتـصادية، فتحـول فى مناهج دراستهم إلى صـدى باهت فى حين أنه ـ على الحقيقة ـ صوت أصيل موجه.

هكذا تبـدو فكرة ربط الأثر الأدبى «بنفسـية صـاحبه» قـلقة جدا فى الـكتاب، وبخاصة فى سياق الفكرة الأخرى التى يشـايعها المؤلف، وهى التى تفترض للأدب كيانا فـريدا موضوعيا (لغـويا بطبيعة الحـال). يقول: «إن علينا أن ننطلق من الأثر الفنى الملموس لا من بعض الآراء القـبلية الخارجة عنه حـتى نستخرج منه حـاجتنا في النقد». (وأقول: إذا كنا سنستخرج منه» حاجتنا فى النقد فما الذى يجعلنا نلجأ إلى تحديد مدى ارتباطه بنفسـية صاحبه؟ أليس البحث عن نفسية صـاحبه فيه فكرة «قَبْلية»؟) «وذلك لأن كل أثر فريد من نوعه لا يقاس به غيره. وفى ذلك اعتراض على التـاريخ الأدبى الوضـعى الذى يصنف أهله الآثار الأدبيـة إلى مدارس منهـا الرومنسية ومنهـا الكلاسيكية. فكل أثر فني يشكل وحدة يجسم فـيها فكرة المؤلف مـبدأ التـمـاسك الداخلى بفعـل القاسم المشـتـرك لكل الجزئيـات الى يحـركهـا» (ص٤٧/ ٤٨).

ويفـضى كل ذلك بالمؤلف إلى فكرة طريفة (ولـكنها سـاذجة!) شبـيهـة بفكرة «الباحث ـ والمرشد اللغوى» فى «مسح» اللهجات. يقول: «إن البحث الموضوعى يقتضى ألا ينطلق المحلل الأسلوبى من النص مباشرة»، (وأقول: ألم يقل من قبل إن علينا أن «ننطلق» من الأثر الفنى الملمـوس»؟)، «وإنما ينطلق من الأحكام التى يبديهـا القارئ حوله» (وأقول: لم يقـل لنا أى قارئ! «ولذلك تعين اعتمـاد قارئ مخـبر» (وأقـول: لم يحدد المؤلف لنا صـفة واحـدة من صفات هذا «الـقارئ ـ المخبر»؟) «يكون بمثـابة مصدر للاستقراء الأسلوبى يجـمع المحلل كل ما يطلقه له من أحكام معيارية مـعتبرا إياها ضربا من الاستجابات تبـحث عن منبهات كامنة فى مظان النص. ولئن كانت تلك الأحكام تقيمية ذاتية فإن ربطهـا بمسبباتها باعتبار أنها لا تكون أبدا عفوية ولا اعتباطية فى نشـأتها هو عمل موضوعى وهو عمل المحلل الأسلوبى الذى لا يهتم ألبتة بتبرير تلك الأحكام من الوجهة الجمالية» (ص٥١).

وفى غمـرة تأكيده على موضـوعية التفكـير الأسلوبى الذى «يقصر نفـسه على النص في حد ذاته بعزل كل ما يتجاوزه من مـقاييس تاريخية أو نفسية» (ص٥١)، ينسى ــ إلى حين ــ ما قال به قبلا من وجوب ربط العـمل بنفسية صاحبه. وعنده أن «الأسلوبية» يمكن أن «تتعايش» مع «اللسـانيات»، ولكنها لا يمكن أن «تتعايش» مع البلاغة، وذلك لأنه يتـفرض أن الأسلوبية تقوم على أنقـاض البلاغة. وهو إذ يتحدث عن علم الأسلوب يستخدم عبارات «جاهزة» مُعدة شبيهة بلغة «اللافتات»، و«الشعارات»؛ تشى ـ فى ظاهرها ــ بأنها حاسمـة ونهائية، ولكنها ـ عند التحقيق ــ غامضة وغـير محددة! وبعض هذه العبارات منسـوب إلى «فونتناى» و«بيفرن»، وبعضها غير منسوب، ولا يزال كذلك حتى يستشهد بالعبارة المشهورة التى تقول إن الأسلوب هو الشخص ذاته (ص٥٥)، منتـهيا إلى أن الأسلوب «بصمـات» تحملها صياغة الخطاب فتكون كالشهادة التى لا تمحى» (ص٥٦).

ويعود المـؤلف ــ فى غيـر نسق ظاهر ــ إلى المقارنة بين البـلاغة والأسلوبـية، فيعلن أن نظرة البلاغة «معيارية» فى حين أن نظرة الأسلوبية «وصفية»، وينشئ فى ذلك عبارات قاطعة (كان قد ردد كثيـرا منها فى كتابه القديم ــ نسبيا ــ «الأسلوبية والأسلوب» ــ فى تعريف الأسلوب؛ وهى عبارات تتدرج من الوضوح النسبى إلى الغموض «شبه» المطلق. يقول: «وإذا كان الأسلـوب كامنا فى المفاجأة فإن المفاجأة تكمن في تولد اللامنتظر من المنتظر» (ص٥٨). ويختـم هذا الفصل بعبارة مـفيدة تقول: «إن الدراسة اللسـانية ما إن تكدس نفسـها فى خدمة الأدب حتى تسـتحيل أسلوبية» (ص٦٠).

وتتجـلى فتى بداية الفصل الرابع ــ وعنـوانه: «التضـافر الأسلوبى وإبداعـية الشعـر ــ نموذج «ولد الهدى» ــ مـشكلة «زرع» بحث مستقل ليكون فـصلا من

كتاب، كمـا تتجلى فى توطئته الطويلة مشكلة إطلاق الكلمـات والعبارات إطلاقا، وتسميتها «مصطلحـات». ولن أزيد فى التعليق على المسألة الأولى على ما قلته فى صدر هذا المقال، كما لن أزيد فى التعليق على المسـألة الثانية على ما قلته عنها فى مـقـال سـابق لى (انظر مـجلة «فـصـول» ـ المجـلد الرابع ـ العـدد الثـالث ص ٢٢١/ ٢٢٢). يقول المؤلف: «لذلك نصـطلح».(ص٧٢) (وأقول: من هم هؤلاء المعبـر عنهم بكلمة «نصطلح»؟ هل هو المؤلف ؟ أو جمـاعة الأسلوبيين؟ أو من ؟ ثم: متى وكيف تم هذا الاصطلاح؟). ويقول: إن هذا النمط من العمل التطبيقى سنطلق عليـه «أسلوبية التـحليل الأكـبر»(ص٧٣). ويقـول: «فلنسمـها أسلوبيـة السياق» أو «فلنسـمها أسلوبية الأثر». ويعود فـيطلق على النمط الأول: «أسلوبية الوقـائع» (٧٦). وعلى الآخر «أسلوبيـة الظواهر»، ثم يعـود من جديد ـ فـيطلق على الأول «أسلوبيـة النمـاذج» (٧٧)، وعلى الآخـر «أسلوبيـة النص». وهكذا يغرق القارئ فى بحر من «المصطلحـات! أو يزيد البحر المضطرب اضطرابا، ويلف الغمـوض المجال كله مع أن الأصل فى المصطلح أن يوضح الـغامض، ويزيد من وضوح الواضح!.

ويثبت المؤلف فى صـدر هذا الفصل الرابع نص قصـيدة «ولد الهدى» كـاملا، وهذا أمر مفيد جدا، ويتلو النص حـديث نظرى عام يفضى إلى حديث آخر نظرى طويل متصل بالنص. وإذا كان يعـيب الحديث الأول أنه يكاد يكون إعادة لما سبق فى فصـول أخرى من الكتـاب، فإنه يعيب الحـديث الآخر أنه يسـتبدل بالـتحليل النصى «الموضـعى» الملاحظات الذهنيـة، ويضع النتائج فى «رمـوز جبـرية» لا فى تراكيب لغـوية». وأسأل: كيف يكون مفـيدا ومقنعاً أن نتخـذ (نحن نقاد الأدب) علم الجـبـر طريقا إلـى «إضاءة» النص الأدبى (وهـو واقع لغوى ــ أو تـراه غيـر ذلك!)؟ وما الذى تقدمه الرموز الآتية فى شرح:

ولـــد الهـــدى فالكائنـــات ضاء   وفـم الزمـــان تبســم وثنـــاء

. . . . الخ؟.

أ × ب × جـ × د/ أ ب + ب جـ + ج د / د ب + ب أ + أ جـ / س ص + س ص / ع د + ع د ؟ (ص٧٨).

ما الذى أقربه هنا إلى ذهن القارئ بالرمـوز الجبرية؟ ولمن أقرب؟ إننا لا نريد أن نجـعل من النقـد الأدبى رموزا حـسـابية، وإنمـا نريد أن نجعل منـه علما لإضـاءة «الرموز» اللغوية، وإلا فسيصبح «مضنونا به على غير أهله»، ويصبح ترفا ذهنيا لا يحتـمل. وكلمات «التفـاصل»، «والتداخل»، «والتـراكيب»، «والتضـافر»، التى يستخدمها المؤلف، ليست بكاشفة ــ فى حد ذاتها ــ عن شىء؛ فما الذى يمكن أن تكشف عنه الرموز الجـبرية؟ ولو أنصف المؤلف لاستـبدل بها على الفـور التحليل اللغوى الكاشف!

يقيم المؤلف فى هذا الفصل تناوله لقصيدة «ولد الهدى» على «معايير» أربعة:

ــ معيار المفاصل.

ــ معايرالمضامين.

ــ معيار القنوات

ــ معيار البنى النحوية (ص٧٩).

وتعج الصـفحات ــ من جـديد ـــ بما يسـميه المؤلـف «مصطلحات» مـن مثل «الجهـاز المرجعى»، «والتـشابك المفـهومى»، و«التـضافـر الأسلوبى»، كمـا تعج بالرموز والجداول. ولكننا إذا نخلنا المجهود المتـراكم حصلنا على فوائد محدودة، ومـا الذى يحصل عليـه القارئ ــ مـثلا ــ مـن النص الطويل التالى أكـثر مما قـد

يحصل عليه من كلام النقد التقليدى عن «مضمون الشعر» أو «المعانى الشعرية»؟ «فإذا ترجمنا ذلك إلى مركبات جهاز البث الشعرى رأينا أن ما يتصل بالرسول محمد يمثل طرف المرسل (بالفتح)، وما يتصل بالدين الإسلامى يجسم الرسالة، وأما ما يتصل بالأمة الإسلامية فيقوم مقام المرسل إليه. من المعلوم أن للمضمون الشعرى دلالة، وأن لكل دلالة مرجعا مفهوميا، غير أن المرجع المفهومى يكتسب مضمونا هو غير المضمون الشعرى. . فالمرسل (بالكسر) فى الجهاز الشعرى هو ــ كما نعلم ــ أحمد شوقى، والمرسل (بالفتح) فى الجهاز المرجعى هو الرسول محمد، ولكن المرسل إليه فى كلا الجهازين هو واحد إذ هو المتلقى مطلقا سواء أسلم بالرسالة المحمدية، أم لم يسلم، وسواء أتلقن الشعر أم لم يتلقنه» (ص٨٠/ ٨١). ولا أريد أن أناقش مدى صحة هذا الكلام ــ وبخاصة فى العبارات الأخيرة منه وسأفترض أنه كله صحيح. لكن، هل يحتاج الأمر ـ حقا ـ إلى كل هذه «المعاظلة» (وليست الكلمة من عندى، وإنما هى من الكلمات التى يستعملها المؤلف كثيراً في الكتاب ، ولكن بمعنى خاص به)؟ وألم يكن من الممكن لناقد تقليدى ــ من الذين يستدرك المؤلف على منهجهم بكتابه هذا أن يعبر عما قصد إليه المؤلف هنا بعبارة أوضح وأكثر اختصارا؟ وهل نحن نهدف إلى تذليل سبل العلم، أو إلى جعلها أكثر وعورة؟

وإذ يمضى هذا الفصل الرابع إلى غايته يطلع فيه مزيد من العبارات الغامضة، كعبارة: «ظاهرة توزيع القنوات المصروفة إبلاغيا» (ص٨٢)، وهنا يصبح القارئ فى حيرة من أمر «النقد» وأمر «الحداثة». لقد قرر المؤلف فى فصل سابق أن«حداثة» النقد تتحقق بأن يصبح هو نفسه «إبداعا»، فهل مبلغ «الإبداع» أن تتحول لغة النقد إلى رموز جبرية، أو إلى عبارات كالعبارة السابقة؟ إنه لمن المفيد طرح «استفتاء» ــ يجيب فيه القراء العرب ــ من القارئ العام إلى القارئ المثقف

إلى القــارئ المتخصص عن نــسبة مــا يصل إليهم من مــعنى مثل هذا الطريــقة فى النقــد، وعن نسبــة ما يكشف لهم من عــالم النص الأدبى نتــيجــة استخــدام هذه الطريقــة؛ فمــثل هذا «الاســتفتــاء» ضرورى لوضع كل النقط على كــل الحروف، وللحيلولة دون تبديد المزيد من جهد الدارسين العرب المجتهدين.

وليست الأعذار التى قدمها المؤلف لعدم تغلغله فى طبيعة النسيج الشعرى للنص الذى يتناوله فى هذا الفــصل بمعذرة، ومــا ذكره فى هذا الصــدد مردود عليــه بأن المنهج ـ أى منهج! ـ إذا لم يــكشف عن نفســه كامــلا، وواضحــاً، وجســورا، ومتــوهجا، فقــد قصر فى واجــبه نحونفــسه، ونحــو القارئ. يقول: «يســتوقف الباحث الأسلوبى فى هذا المقــام جملة من الخصــائص المتوافقــة مع مبدأ التضــافر نكتفى بالإلماح إليــها» (وأقول: لماذا نكتفى فى هذا الأمــر الجوهرى بالإلماح؟ ولأى هدف أبعد نوفــر الوقت والجهــد؟ اللرموز الجبــرية أم للإحصــائيات الحســابية؟ إن القارئ هنا يخذل عند النقطة التى يــنتظرها بفارغ الصبر) «دون استفــراغ لمقوماتها الأسلوبية» وأقول: إن استفراغ المقومات الأسلوبية ـ على حد تعبير المؤلف ـ لهو الأولى فى هذا المقام بالرعــاية من أى اعتبــار آخر عداه، هذا إذا كان المؤلف وفــيا لمنهجه الذى قدمه طواعية، وتصدى للتبشير به، مفضلا إياه على كل منهج سواه) «لأن غايتــنا الأولية فى هذا المقــام هى إيضاح مــبدأ «النمــوذج» فى حد ذاته بغــية الإقناع بفــعاليــته التــحليلية أكــثر من اســتقــصاء مــردوده النوعى فى هذا الســياق المخصوص» (وأقول: إن الإقناع» بفعالية النمــوذج التحليلية» لها طريق مقنع واحد ليس غير، هو «اســتقصاء مردوده النوعى فى سياق مــخصوص») « ذلك أن عملنا هذا وإن بدا على نهج الشرح التــطبيقى ـ فإنه خــادم للمنطق النظرى إذ يرمى إلى إرساء أسس «أسلوبية النماذج» كــما أسلفنا» (وأقول: إنه لا يرسى أسس «أسلوبية النماذج» كالتحليل المستقــصى للنماذج ذاتها، وإلا بقى الأساس مخلخلا لا ينهض

عليه بناء متين) ـ النص فى ص ٨٣.

إن منهج التناول إذ يقترب من النص، ويجرى عليه تحليلات «موضعية»، يكون له من الوقع والأثر ما لا يكون له إذ يستغرق فى أمور «تنظيرية». والمحك الذى ينبغى أن تختبر عليه «الفعالية» العظمى للمنهج الجديد هو مقارنته بمنهج آخر عند نقطة «تطبيقية» بعينها. وأنا لا أزعم ـ مثلا ـ أن مبحث «الالتفات» قد استوفى فى البلاغة التقليدية بمثل ما استوفى به فى كلام المؤلف على «الانتقال من قناة من قنوات الأداء إلى قناة آخرى». وكان عليه (وقد استخدم مصطلح «الالتفات» فى بعض المراحل) أن يرينا ـ على سبيل الحصر ـ النقاط التى تحسم الموقف لصالح المنهج الجديد (ولكنه لم يفعل!)؛ يقول: «فأول الحقول الخصيبة فى بحث خاصية التضافر واستنباط مستنداتها التشكيلية تحليل مواقع الانتقال من استخدام قناة أدائية إلى أخرى، وهى مواضع من «الالتفات» تنشأ فيها علاقة وشيجة بين تسخير الأدوات اللغوية، وتصريف الطاقات الإبداعية، على منازل القول الشعرى، فهذا العمل كفيل باستخراج عقد التضافر التى هى «قفلات» المفاصل تشبه «المرافق» فهى كضفائر توزيع الأجزاء فى حنايا الكل المتكتل» (ص٨٣).

لقد وصف المؤلف قصيدة «ولد الهدى» منذ بداية هدا الفصل بأنها «رائعة ولد الهدى»، ثم تناولها بمنهجه الصارم، وقد أوقعه ذلك ـ أحيانا ـ فى ضائقة حقيقية؛ فحين لم تف القصيدة ـ فى بعض جوانبها ـ بمتطلبات منهجه الصارم راح يتلمس المسوغات لما يند عن القاعدة؛ فهذا بيت لا يجد له مكانا في السياق المتسق فيقول عنه إنه «واسطة العقد بين أطراف متناظرة» (ص٨٨)، وهذا بيت يعد خروجه عن الاطراد «من بدائع التضافر» (ص٩٠)، وهكذا!. وقد يتحول المنهج بذلك إلى أداة تبريرية فى يد الناقد؛ الأمر الذي يتناقض مع طبيعته ذاتها؛ تلك الطبيعة التى

قررها المؤلف فى الفصول الأولى من الكتاب. والمؤلف نفسه يحس أن منهج تناوله قد يبلغ حدا «يزعج الشعر وأهل الشعر» (ص٩٢) ـ وهل لى أن أقول أيضا: يزعج النقد وأهل النقد؟ ـ وذلك حين يتحول تحليل الإبداع الشعرى إلى معادلة جبرية تقول:

أس٢ + ب س + جـ = ٠

حقا، هل يفيد ساكن المنزل شيئا أن يعلم نوع النسب والأبعاد التى يقوم عليها منزله؟ أو أن الذى يفيده أن يقيم فيه على نحو مريح، ويتحرك فيه على نحو مريح، ويحس ـ من واقع استخدامه المرافق المتاحة فيه ـ أنه يفى بحاجاته؟

لا شبهة عندى فى أن وضوح لغة النقد الأدبى هو جوهره، وذلك لأنه سر نجاحه؛ إذ سر نجاحه نفاذه إلى عقول الآخرين ونفوسهم. وحين تصبح هذه اللغة غامضة على أمثالى (ممن يدعون التخصص فى النقد الأدبى) يكون ثمة خلل ما، فى مكان ما، يحتاج إلى إصلاح. وهب أن الخلل حاصل فى أذهان القراء، من أمثالى، فذلك لا يفيد قضية المؤلف شيئا؛ وما نفع مغن بلغ من الحِذق حدا جعله أعلى من مستوى سامعيه فانفضوا عنه؟! يقول المؤلف (وأقول: أرجو أن تجهد معى لتفهم مرامى هذا الكلام!): «وحيث بينا أن المقطع بجملته (٢٥ ـ ٩٣) قد كان ثمرة تحفز تصاعدى (٧ ـ ٧ ـ ١٠ ـ ٦٨) تراوحت فيه القناتان حتى امتلأ المدد الشعرى فجاء الإيقاع الإبداعى فيه بالغا تمامه فإن حركة الامتلاء قد تكاثفت فى صلبه فترقى الإلهام الفنى على مدى أبيات خمسة (٢٥ ـ ٢٩) ثم تحفز الإيحاء الإبداعى فتوترت أنغامه وتفجرت صياغاته فانثالت طاقته الشعرية منعتقة من تأهبها ولم يرتخ توهجها الانفجارى إلا بعد أن أكمل حلقة دائرية أفرزت ١٤ بيتا هى رأس المحور، وذروة السنم، بل هى القمة وقد تضاعفت فتضافرت وجئ بها لوحة

للفظ الشعرى الناهل من معين أهل «الحضرة» (ص٩٣\٩٤).

ومع ذلك كله يجئ ختام هذا الفصل ــ وموضوعه تحليل نحوى لبعض الأبنية في القصيدة ــ صافيا، دالاً على ذهن نشط. وهو يظل كذلك ما بقيت لغته واضحة، فإذا شابها الغموض (وهذا يحدث أحيانا) قل أثرها المفيد بمقدار ما يشوبها من غموض (انظر من ص٩٣ إلى آخر الفصل).

ويعود المؤلف في الفصل الخامس ــ وعنوانه: «الأدب العربى ومقولة الأجناس الأدبية ـــ نموذج السيرة الذاتية فى كتاب «الأيام» ــ إلى شرح منهجه النقدى، وذلك فى حديث طويل يستغرق قرابة نصف الفصل، وهذا يكشف ــ من جديد ــ عيب الأبحاث المستقلة حين تجمع فى هيئة كتاب دون إجراء التعديلات الضرورية التى يحتمها «منطق» الكتاب. وفي غضون الحديث النظرى يقدم المؤلف ــ من جديد أيضا ــ منهج التناول الذى يرتضيه، وهو منهج «علم النفس اللغوى» الذى يختلف ــ عنده ــ عن منهج «النقد النفسى». يقول: «أما ما ندعو إليه، فإنه ينطلق من نص الخطاب الأدبى ويعود إليه بعد أن يكون قد طاف مستكشفا صاحب النص من حيث هو محصلة نفسية واجتماعية ليست فى منأى من المحاصرات الاقتصادية والسياسية» (ص١٠٦). وكذلك يشغله تحديد «الجنس الأدبى» لكتاب «الأيام»، مستعرضا للوصول إلى ذلك مناهج الدرس الأدبى عند العرب المحدثين، ومصنفا التراث الأدبى، وهو ما يزال كذلك حتى يستقر ــ بعد عناء! ـ على إدراج الكتاب تحت فن «السيرة الذاتية». وهو يجتزئ من الكتاب ما يدعم به منهجه، ولكن الحديث يفضى به إلى نوع من النتائج «التهويمية» التى لا تبعث الطمأنينة فى نفس القارئ؛ ذلك القارئ الذى يصبو إلى أن يكون النقد الأدبى كيانا صلبا يعتمد على حقائق لغوية ـ أو حتى «نفسية» ــ يقينية. وكيف تطمئن النفس ـ مثلا ــ إلى

أن صفير الصاد يجلب إليها لونا متموجا «داكنا» على حين أن صفير السين يجلب إليها لونا «فاقعا مسترخيا»؟ فأى نقد «أدبى» «منهجى» هذا؟! يقول المؤلف: «فجاء اللفظ متموجا كتموج الألوان على ريشة الفنان الراسم: داكنا فى الاستعلاء الصفيرى مع (صاحبنا) ففاقعا مسترخيا مع صفير (المقسم والنفس والسعادة) (ص١٢٦/ ١٢٧).

لم يقنعنى هذا الفصل بأن ما فيه من تحليل «نفسى لغوى» يتجاوز كثيرا حدود ما هو معروف من جعل «النص الأدبى» «وثيقة نفسية»، ولم يقنعنى ــ كذلك ــ بأن ثمة فروقا جوهرية بين «علم النفس اللغوى»، و«علم النفس الأدبى» تجعل من الأول «منهجا جديدا». ومع ذلك ــ وكالعادة! ــ جاءت العبارة الخاتمة للفصل عبارة جميلة جدا، كما جاءت «البيلوجرافيا» الملحقة بالكتاب مفيدة جدا. تقول الكلمات الختامية: «أفلا يكون منتهى الإبداع أنه كان يكتب الأدب وفى أدبه النقد، ويكتب النقد وصياغة نقده أدب، فلما كتب الأيام التقت الجداول على مصب أزاح الحدود وهتك الحواجز فامتزجت الأجناس فجاءت «الأيام» ثوبها السيرة وقوامها الأدب ومهجتها النقد وأما لفظها فمن صياغة الشعر» (ص١٣٤).

إن كتاب «النقد والحداثة ــ مع دليل ببليوجرافى» لعبد السلام المسدى صورة حديثة لفكر صاحبه الذى يعتنقه، ويدافع عنه بجرأة واستبسال. وأتوقع أن يكون حلقة فى حلقات إنتاجه المستمر. لقد أعطانا تاريخ ميلاده على أحد أغلفة كتبه ــ ١٩٤٥ ــ فبث فى النفس الأمل بأن أمامه مضمارا طويلا واسعا، يعمق فيه الضحل، ويوسع الضيق، ويوضح الغامض؛ ذلك أن حاجة النقد العربى الحديث إلى جهود أمثاله حاجة ملحة، وجلاء الصدأ المتراكم عن «منهج الدرس الأدبى الحديث» منوط به وبأمثاله من العاملين الجادين.

قضى الله أن كل منحاز لمنهج من مناهج التناول بتحـمس له حماسة تبرزه وكأنه المنهج الصالح الوحيد، وقد يكون هذا مفـيدا لأنه يدعو الإنسان إلى تقديم كل ما لديه؛ ومن هنا فـإن حمـاسة عـبد السلام المسدى البـالغة لاتجاهـه أمر طبيـعى، ومفهوم، ومقدر. وينبغى أن نتذكر ـ أيضاً ـ أن هذا كان الحال نفسه حين تصدى طه حسـيسن لمناهـج الدرس الأدبى التى كانت سـائدة على عهـده، وبشر بمنهـجه «الجديد»، وحين تصدى العقاد والمازنى لتـصحيح المفاهيم، بل «لتحطيم الأصنام» ـ على حد قولهما فى «الديوان» ـ وإرساء قواعد المفهوم الجديد لمعنى الشعر على منهج التـفكير «الرومـانسى»! وقد يكـون من الملائم حين تتجـاذبنا «المناهج» ذات اليـمين، وذات الشـمـال، فى أمر «الـقدم» «والحـداثة» ، أن نعـيـد إلى الأذهان العبارات الآتية التى وردت فى كتاب «الشعر والشعراء» لابن قتيبة: «ولانظرت إلى المتقدم منهم بـعين الجلالة لتقدمه، وإلى المتـأخر بعين الاحتقـار لتأخره. بل نظرت بعين العدل إلى الفريقين، وأعطيت كلا حظه، ووفرت علـيه حقه. ولـم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولاخص به قوما دون قوم، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عـباده فى كل دهر، وجعل كل قديم حديثا فى عصره.. فقد كان جـرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يعدون محـدثين ثم صار هؤلاء قدماء ببعد العهد منهم ، وكذلك يكون من بعدهم لمن بعدنا .. فكل من أتى بحسن من قول أوفـعل ذكرناه له وأثنينا به عليه، ولم يضـعه عندنا تأخر قـائله أوفاعله، ولا حداثة سنه، كما أن الردئ إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه».

❊ ❊ ❊

بنـــاء الرّوايـــة(١)

ما أكثر الأعمال التى كتبت عن روايات نجيب محفوظ، وما أقل القدر المفيد من هذه الأعمـال. وكتاب سـيزا قـاسم: «بناء الرواية»: دراسة مقـارنة لثلاثيـة نجيب محفوظ»، يحسب ــ بالقطع ـ فى هذا القدر القليل المفيد. وقد جهدت الباحثة ــ فى مدخل الكتاب ــ مستعرضة مفاهيم «الأدب المقارن» حتى وجدت لنفسها صيغة معتمدة من صيغه فاستقرت عليـها، وهى ــ كما قدمتها للقارئ ــ «دراسة الأعمال نفســها: أوجه الشبـه التى يمكن أن تلمس [لعلها: تلتـمس!] فى عملين أدبيين (أو أكثـر) ينتميان إلى أدبين قـوميين مختلـفين (أو أكثر)، وهذا التشـابه قد يكون فى الموضوع أو «التـيمـة» أو القوالب والأشكال أو الصـور أو الرموز.. الخ. وهذه الزاوية تدخل فى صـميم النقـد الأدبى، ونسمـيها ـ إذا تـناولت عملين (أو أكـثر ينتميان إلى أدبين قوميين مختلفين ــ نقدا مقارنا (ص٩).

وتكون المؤلفة ــ باتباعـها هذا المفهوم للأدب المقاون ـــ قد جنبت القارئ الملل المترتـب على قراءة تفـاصيل مرهقـة عن الصلات التـاريخيـة بين الآداب والمؤلفين والوسطاء.. الخ ــ وذلك آفة الحديث فى «الأدب المقـارن» لدينا ــ كما تكون قد فتحت لنفسها نافذة واسعة علـى الأعمال الإبداعية ذاتها، وأعادت الأمر إلى نصابه المفيد ــ فى هذا المجال ــ بالتركيز على النص الأدبى، وتحليله، وإضاءته، وتلك مهمة الدرس الأدبى الصحيحة ــ كانت ولا تزال.

(١) كتاب سيزا قاسم .

كذلك اختـارت المؤلفـة ــ طائعة مـختارة ــ المنهج «البنيوى»، وعـبرت ــ فى مدخل الكتـاب ــ عن سبب هذا الاختيار بقولـها: «وفى ضوء التـزامنا بالدراسة النقدية التطبيـقية كان لابد لنا أن نستند إلى المنهج البنائى حيث أن [كذا والصواب إن] السمات التى نريد أن نرصـدها بين الأعمال موضع الدراسة هى سـمات تتعلق بالشكل والبناء» (ص١١). ولا خـلاف على أن المؤلفـة حرة، تـختـار من مناهج التناول ما تشـاء، والعبرة ــ بالطبع ــ بمدى فـعالية المنهج الذى تختاره، وتحقيـقه النتائج المتوخاة من اختياره.

وقد ظهر أثر الولوع «بهندسة» البنيويين أول ما ظهر فى «تصميم» الكتاب ذاته؛ فجـاء «محكم الصنع»: له «بداية» (تمثلهـا «المدخل» ــ حوالى عـشر صفـحات)، ويمثلهـا «التقـديم» (حوالى ثمـانى صفـحـات) وله «وسط» (ويمثله جسم الكتـاب الرئيسى الذى يقع فى ثلاثة فصول. عناوينها على التوالى: «بناء الزمان الروائى»، «بناء المكان الـروائى»، «بناء المنظور الروائـى» ــ ويقع ثلاثتهـا فى مـائة وأربعين صـفحـة) وله «نهـاية» (تمثلها الخاتمة والمصـادر والمراجع ــ حـوالى أربع عشرة صفحـة). وليس سرا أن هذا البحث هو الذى حصلت به سيزا قاسم على درجة الدكتوراه، وكان من المفيد أن يشار إلى هذا صراحة لا ضمنا كما فعلت المؤلفة!

ومن الطبيعى ــ كذلك ــ أن تسـتخدم المؤلفة حريتها المطلقـة فى اختيار «المادة» التى تجرى عليـها تطبـيق المنهج، ولم تكن مضطرة إلى «تبـرير» اختيـارها «ثلاثية» نجيب محـفوظ. ولكنها ــ وقد ألزمت نـفسها ما لا يلزم ــ وقـعت فى «محظور» الحكم الذى أعلنت ــ فى التـقديم ــ أنها لم تـعن به «فى أى موضع» (ص٢١). لقد رأت نفسهـا ــ ولا أدرى لماذا ــ محتاجة إلى ذكر العبارة «الحكمـية» التالية فى «تبرير» هذا الاختيار: «فاخترنا ثلاثية نجيب محفوظ لأنها تعتبر من أفضل الأعمال

الروائية التى كتبت فى أدبنا الحديث وأكملها بناء» (ص١٧). كذلك وجدت نفسها محتاجة إلى «تبرير» اختيار أعمال معينة من بلزاك وفلوبير: «باعتبارهما صاحبا [كذا والصحيح صاحبى] الاتجاهين الرئيسيين للرواية الواقعية الفرنسية فى أزهى صورها وأكملها   ولنتمكن من أن تكون دراستنا نصية محددة فقد اخترنا «أوجينى جرانديه» لبلزاك.. و«مدام بوفارى» لفلوبير. ولما كانت المدرسة الطبيعية هى إحدى روافد الواقعية فقد اخترنا روايتى «المطرقة» و «الفريسة» لزولا...» (ص١٩). إلى هنا يمكن أن تكون القصة محكمة، ولكن المؤلفة ـ نتيجة لعبارة صرح بها نجيب محفوظ ـ أضافت ثلاثية جلزوردى «الفورسايت ساجا». وهنا بدأت «الهندسة المحكمة» تتداعى فى بعض جوانبها، فاتحة الباب ـ كما هو الحال ـ إلى إدخال مادة واسعة أخرى إلى مجال المقارنة، وذلك من أجل تحقيق نوع آخر من «الواقعية» مترتب على أن أعمال نجيب محفوظ قد نهلت ـ فى الواقع ـ من كل نبع تفجر فى مجال الرواية منذ «الرواية الواقعية الأوربية». وهكذا وجدنا المادة تتسع ـ بصفة حتمية ـ لتشمل أعمال «بروست»، و «فرجينيا وولف»، و «جيمس جويس»!

فى الجسم الأساس للكتاب («الوسط»: صفحات ٢٦/١٦٨) تتجلى المعرفة الواسعة للمؤلفة بالمادة النقدية النظرية فى اللغتين الفرنسية والإنجليزية، كما تتجلى معرفتها المؤكدة بمادة البحث «الإبداعية» فى لغاتها الأصلية. وبذلك يكتسب الكتاب ـ منذ الوهلة الأولى ـ ثقة القارئ، ويجذب اهتمامه، دون إعلان فج، أو تباه بالمعرفة. وإذا كانت المؤلفة قد حجزت نفسها طويلا عند المعلومات النظرية (انظر ص٢٦ وما بعدها فى مفتتح الفصل الأول، وص٧٤ وما بعدها فى مفتتح الفصل الثانى، وص١٣٠ وما بعدها فى مفتتح الفصل الثالث)، وإذا كانت قد ضيقت على نفسها بتطبيق نظرية فلان بعينه على مادة الدراسة (انظر بصفة خاصة تطبيقها

نظرية «جـيرار جـينيت» فى الزمن ص٢٧ وما بـعدها، ونظريات أوسـبنسكى فى المنظور القصصى ص١٣١ وما بعدها). إذا كانت قـد فعلت ذلك فإنها كشفت عن قـدرتهـا الخاصـة حين خلصت إلى التـعـامل مع النصـوص الروائيـة، على إقناع القارئ، وجذب اهتـمامه، على نحو يفوق قدرتهـا على العمل من خلال نظريات الآخرين.

والحق أنه فى كل حالة حـصرت المؤلفة نفسـها فيهـا فى دائرة الآخرين ظلمت نفسهـا، وفى كل حالة تركت لنفسهـا حرية العمل، مسـتجيبة لطبـيعتهـا الخاصة، وفكرها الخاص، كـشفت عن قـدرة خاصة عـلى النظر الصحيـح. وأقول ــ على سبيل المثال ــ ما قـيمة القوائم المرهقة التى استخرجـتها من وصف «القاعة» فى رواية أوجينى جرانديه لبلزاك (ص٥٩)، أو ما قيـمة تلخيص آراء أو سبنسكى فى «البوليفـونية الأيديولوجية» (ص١٣٥/ ١٣٦) إلى جـوار قيمة نظراتهـا الخاصة فى تفسير «الحركة الدائرية» فى الثلاثية، بربط الزواج بالصيف (الخصب) وربط الثورة بالربيع (تجدد الحياة) (ص٥٠/ ٥١).

ويترتب على هذا أن المؤلفة حين تضع نفسـها فى إطار «شبه حديدى» من نظام «البنيوية وهندستـها» يتحول مجـهودها ــ بطريقة حتمـية ــ من «تحليل» المادة إلى فهرستها» و «تبـويبها». ونظرة إلى «الخطوط»، و «الديا جرامات»، و«الجداول»، و«الإحـصائيـات»، و«القـوائم» ــ وهى تحتـل فى الكتاب مـا يزيد على الثـلاثين موضعا ــ وطغيانها على «الاقباسات» النصية التى ينبغى أن يكون لها الغلبة المطلقة ــ يرينا أن المؤلفـة استجـابت إلى «حرفيـة» المنهج فى أحيـان كان عليـها فيـها أن تستـجيب إلى «روحـه». وكان عليهـا ــ وقد خرجت من «غـاية» التأثيـر والتأثر، والأسباب والمسببات، والعلاقات التـاريخية، وما أشبه، إلى تيار التحليل النصى ــ

أن تخرج من «قوائم» و«وإحصائيات» البنيويين إلى فحص النصوص المستندة إلى البصر النقدى الأصيل بتركيب العمل الأدبى. وهذا أمر ـ تعلم سيزا قاسم قبل غيرها بحكم معرفتها الواسعة ـ أعز من أن يكشف عنه فى «إحصائية» أو «دياجرام».

حقا لقد أشارت المؤلفة (١٨) إلى أن ما يعنيها هو «الأساليب» «والأنية» وأن الذى تناقشه هو «ظهور شكل أدبى جديد لانتشار أفكار جديدة فى نواحى الحياة المختلفة». ولكن الأساليب والأبنية لا يمكن أن يحاط بها بمعزل عن رؤيتها وهى «فى حالة عمل»، أى بمعزل عما تفضى إليه من القيم الذهنية والروحية.

وكما ظلمت سيزا قاسم نفسها ـ أحيانا ـ باستخدام منهج البنيويين ـ ظلمت نجيب محفوظ ـ أحيانا كثيرة ـ بالمقارنة التى عقدتها بينه وبين «الواقعيين». لقد رأى القارئ ـ وبخاصة فى الفصل الثانى من الكتاب ـ نوعا من «الحتمية النقدية» التى تجعله يتوقع أن تكون كفة الواقعيين الأوربيين هى «الراجحة» وكفة نجيب محفوظ هى «المرجوحة» وذلك فى كل مرة تعقد فيها المقارنة بين واحد منهم وبينه ولم تخلف المؤلفة توقع القارئ هذا سوى مرة ـ أو مرتين ـ وذلك قرب نهاية الفصل، حين وضعت جلزوردى ونجيب محفوظ فى كفة واحدة (ص١٢١)، وحين انصفت الطرفين فى موضوع «انفتاح» المكان فى «الحرب والسلام» «وانغلاقه» فى «الثلاثية» ص١٢٣). وقد وصل الأمر أحيانا إلى حد «محاسبة» نجيب محفوظ على أشياء لم يفعلها ـ مع أن منهج التناول فى الأصل «وصفى» «لا تقنينى» ـ فشالت كفته لأنه لم يستخدم «المصطلحات الفنية» فى الوصف، ولأنه لم يحفل كثيرا بوصف «الأشياء» من «المآدب»، و«أدوات الأكل»، «وتفاصيل معالم المدينة»، «والطبيعة»... الخ.

إن وضع كـاتب هو ــ باعتـراف الجمـيع وبطبيـعة الحـال ــ مسـتفيـد من كل التطورات الروائية التى جدت بعد «الواقعيين»، وهو ــ بتعبير سيزا قاسم ــ «متفق معهم فى الوصف حينا ومختلف عنهم حينا آخر» (ص٨٤) «إلى درجة تخلع على رواياته سمات واقعيين ــ لهم فلسفـتهم الخاصة فى الوصف والبناء ــ وهى فلسفة محكومة بوضعهم التاريخى والـفكرى ــ ثم محاسبته على هذا الأساس لأمر يخل بمعنى «المقارنة الأدبية». ونحن نجد أنفسنا ــ نتيجة لذلك ــ فى موقف قلق: لكأننا نقول إن نجـيب محفوظ واقـعى (وإلا فما معـنى عقد المقارنة أصـلا؟) ونقول فى الوقت ذاته: إنه غير واقعى (وإلا فما معنى مجيئه بعد قرن من زوال الواقعية؟ وما معنى اختلاف نهجه ــ ضرورة ــ عن نهج «الواقعيين»؟)

على أن صلب الكتاب حـافل بالملاحظات النقدية الصحيـحة. وهذه الملاحظات تغطى الجانبين النظرى والعملى فـتكشف ــ كما سبقت الإشارة ـــ عن قدرة سيزا قـاسم النقدية، كـما تكشف عن مـؤهلاتهـا الملائمة للبـاحث فى مجـال «الأدب المقارن». لقـد عرضت آراء بعض أئمـة النقد عـرضا مسـتنيرا، وكشـفت عن تمثل واضح لحركة الـنقد العالمى، ولمجالهـا المفضل «البنيوية». وفى الجانب التطـبيقى تجلت قدرتها على تناول النصوص الإبداعية بدرجة عالية من التنبه والنظر الثاقب. وقد أدى ذلك كله إلى خلق عـمق نسبى مطرد للكتـاب، لم يتخل عنه ــ فيـصبح «سطحيا»ــ قط.

إن فحص «ثلاثية» نجيب محفوظ ــ من حيث «الزمان» و «المكان» و «المنظور» ــ أمر مـفيد، من حـيث إنه يصف ما هو حادث عـلى نحو يضبط حـدود العمل الفنى، ويقدمه على ما هو عليه باعتباره «بنية». ولكنه إذ يقف عند هذا الحد يقف

فى منتـصف الطريق. ومع التـسليم بأن «البنيـة» هى وسيـلة الأدب وغايتـه على السواء فإن واجب القارئ الناقد أن يبقى مع هذه «البنية» فـترة إضافية يكشف فيها عن «هوية» هذه «البنية» المعنـوية. وكما أن «الخطوط»و «القوائم» ليـست غاية فى ذاتها، وإنما هى وسائل توضيحية، كذلك «البنية» الأدبية ليست سوى معادل شارح للحياة.

لقد اختارت سيزا قاسم منهجـا «مستحدثا» لدراسة المادة الأدبية، وهى تعلم أن أصحاب المناهج الصدئة فى دراسة الأدب يتربصون بأصحاب المناهج «المستحدثة»، ويتلمسون جـوانب القصور فيـها دفاعا عن بقائهم. ومن واجـب أصحاب المناهج «المستحدثة» ألا يتركوا فى عملهم ثغرات قد تؤجل وصولهم إلى أهدافهم.

ويقيت نقطتان لا يصح إغفالهما.

أ ــ تقول سيزا قاسم: «ولم نعن فى أى موضع بإطلاق الأحكام التقييمية فهذا البحث فى جوهره دراسة وصفية فالمقارنة لا تعنى فى الحقيقة المفاضلة «(ص٢١). وهى ــ مع ذلك ـ أطلقت أحكاما، وعقدت مقـارنات «تفضيلبة». فمن الأحكام: «.. وهذه الطريقة مبتكرة ومعبرة» (ص٦٢). «الانتقـال من شخصية إلى شخصية فى حركة انسيابية مـتقنة» (ص١٥٤). «إن محفوظ فنان واع بفنه» (١٥٦). ومن المقارنات «الفـضيلية» مـا أشرت إليه فى مـادة الفصل الثـانى (انظر بصفة خـاصة صفحات ٨٧/ ١٠٤).

ب ــ وتقول (ص١٤ هامش٢) إنهـا فضلت ترجـمتهـا الخاصة حـتى فى حالة اسـتخـدام مصـادر ومراجع لهـا ترجمـات سابقـة إلى اللغة العـربية. وأقـول إن «الاستمرارية» التى هى لب تقاليد البحث الـعلمى تتطلب اعتماد الجهد السابق، أو

بيان أوجه ضعفه والأسباب التى دعت إلى العدول عنه. وفى اعتماد كل إنسان على ترجمته الخاصة ـ لمعرفته بهذه اللغة وتجاهل الترجمات السابقة ـ إهدار لجهد الآخر وإسهام فى زيادة البلبلة ـ الحاصلة بالفعل ـ فى حقل الدراسات الأدبية والنقدية، وبخاصة فى مسألة «المصطلحات».

وأود أن أقول لسيزا قاسم إنه ما كان ينبغى لها مطلقا أن تترك عملها للمصححين فى الهيئة؛ فقد جاءت النتيجة على نحو لا يمكن أن ترضاه، وهو اشتمال الكتاب على قدر كبير من الأخطاء التى تراوحت بين الهين والخطير، وشملت اللغة والنحو والإملاء، وزحفت إلى المراجع العربية والأجنبية. كما أود أن أقول للقارئ ـ فى الختام ـ إنها قدمت إلى المكتبة العربية كتابا قيما.

* * *

أثر اللسانيات فى النقد العربى الحديث[1]

(أ) هل يمكننا القول بأننا نعيش الآن ـ فى النقد الأدبى ـ عصراً ألسنيا «بنيويًا»، بعد أن عشنا فى أحقاب انطوت من القرن العشرين عصورا «رومانسية» و«سيكولوجية» و«واقعية»؟ ليست هذه بالضرورة بشرى تزف إلى القراء، وإنما هى ـ إن صحت ـ وصف لحالة ماثلة. وهى حال إلا تكن ماثلة فى مجال النقد العربى الحديث على اتساعه، فهى ماثلة فى زاوية منه على الأقل. وقد أعطانا المؤلف ـ توفيق الزيدى ـ نفسه إشارة التراجع عن إطلاق الحال إطلاقا واسعا إلى حصرها فى جانب واحد، وذلك حين قيد عنوان كتابه بجملة جانبية تقول «فى بعض نماذجه». ولا أدرى هل قصد المؤلف بهذا العنوان الجانبى التخفيف من «الوقع المثير» للعنوان العام للكتاب، أو قصد إلى إعطاء هذا العنوان سمة منهجية تطبيقية. وعلى كل فواقع الحال يشهد بأن المادة التى نوقشت فى الكتاب مادة محدودة فى الزمان والمكان، وأن النتائج المستخلصة منها محدودة كذلك!

(ب) وقد فصلت مقدمة الكتاب الأسباب التى دعت إلى انحصار مادته فى زاوية ضيقة، وذلك على النحو التالى:

١ ـ عدم توافر النصوص النقدية العربية ذات الوجهة اللسانية فى مكتباتنا (أغلب الظن أن المقصود هنا المكتبات التونسية!) مما جعلنا نعتمد عدة أعمال جامعية مرقونة (مكتوبة على الآلة الكاتبة!)

٢ ـ تشتت هذه النصوص النقدية؛ فهى غالبا ما تكون في شكل مقالات

(١) كتاب لتوفيق الزيدى .

منشورة بالمجلات والجرائد.

٣ ــ وجوب الاطلاع على الآثار الأدبية المنقودة؛ وهى غير مصاحبة للنصوص النقدية غالباً، وغير متوفرة فى المكتبات (يلاحظ أن المؤلف ناقش مادة معتمدة على أعمال معروفة ومتاحة، مثل «رسالة الغفران»، و«حديث عيسى بن هشام، والجزء الأول من كتاب «الأيام»!)

٤ ــ صعوبة الحصول على المصادر النقدية الأجنبية (!!).

٥ ــ مشكلة المصطلحات فى العلوم الإنسانية، واختلافها الكلى من ناقد إلى آخر (ولا يسعنى هنا إلا أن أتساءل: كيف تكون مصطلحات تلك التى تختلف «كليا» من ناقد إلى آخر؟). وليس غريبا ــ بعد ذلك ــ أن نجد معظم المادة محصورة فى أبحاث جامعية مقدمة للحصول على درجة «الدبلوم» أو «الماجستير»، كما أنه ليس غريبا أن نجد معظم هذه المادة محصورا فى كتاب «تونسيين»، وأن كتابها لا يزالون فى طور الشباب (أو الكهولة على أقصى تقدير)!

(جـ) فى الفصل الأول ــ وعنوانه «مدخل إلى تاريخ الأشكال ومصادره ومصطلحاته» ــ يعود الباحث إلى ظاهرة «عدم توافر المصادر والمراجع، عربية وأجنبية»، ومنتهيا إلى حصر مادته فى زاوية ضيقة، ومعتذرا عن ذلك بأغرب اعتذار، وذلك حين يقول «: . . . معتذرين عن عدم التعرض لبعض آخر منها، لفقدانها فى المكتبات التونسية»! وهذا الفصل يقدم مختصر الجهود التى تمت فى اللغة العربية، والنقد العربى، فى نطاق«اللسانيات». وعلى الرغم من أن هذه الصورة «مفهرسة» بعناية من الخارج، ومبوبة إلى نقاط أو مراحل، هى ما سماه «عملية التحسس»، و«عملية انتقال النموذج اللسانى إلى النقد العربى»، فإنها أقل إحكاما فى الداخل، وذلك حين تتعرض للمادة الأصلية في قفزات بدت جلية فى

الإشارة الخاطفة إلى كتاب على عبد الواحد وافي (يسميه المؤلف «الوافى»!) «فقه اللغة» وإلى كتاب تمام حسان «اللغة العربية : معناها ومبناها»، كما بدت في التقرير المختصر المبتسر الذى تحدث فيه المؤلف عن «مدرسة البعث»، ومدرسة المهجر، ومدرسة الديوان و «وطه حسين»(ص١٨).

وكما تصيب الكتاب «خلخلة» في المادة فى تلك المرحلة المبكرة تصيبه كذلك ـ في المرحلة المبكرة ذاتها ـ «خلخلة» أخرى لعلها أشد خطرا؛ وهى اعتماده الوثيق على بعض المراجع فى نقاط حاسمة من البحث ، ثم التقليل من شأن هذه المراجع كلما سنحت المناسبة. وقد ظهر هذا جليا فى وصفه التالى لكتاب صلاح فضل «نظرية البنائية فى النقد الأدبى» فى مرحلة متقدمة، على الرغم من اتكائه عليه بعد ذلك:

«وقد شكل القسم الأول مسحا تاريخيا للمدارس اللسانية الحديثة. أما القسم الثانى فقد كثرت فيه العموميات، وخلا من الإحالات النصية، كحديثه عن شكلية القصة عند البنيويين، مازجا بين طريقة تودوروف وطريقة بارط، دون توضيح للفروق بينهما. أما تعرضه لبعض التطبيقات البنيوية فى العالم العربى فقد جاءت أحكامه مقتضبة لا تستند إلى تحليل دقيق»(ص٢٥). ولا أريد أن أقول هنا إنه على من يصف عملا بالاقتضاب وعدم الاستناد إلى التحليل الدقيق ألا يكون هو نفسه مقتضبا فى حكمه عليه ومفتقرا إلى التحليل الدقيق، ولا أريد أن أقف طويلا عند المقارنة بين ما يقرره المؤلف هنا من عدم رضاه عن كتاب صلاح فضل (ثم اعتماده الواضح عليه!) وبين إطرائه العالى لأعمال عبد السلام المسدى (مشرفه على هذا البحث المعروض، الذى كان فى الأصل بحثا قدم لنيل شهادة «الكفاءة فى البحث») دون أن يقدم على هذا الإطراء الدليل «المسهب» «والتحليل الدقيق».

ويتصل بتـخلخل المادة فى هذا القسم غيـاب أساس اختيـارها والرصد ـ الذى يبدو أحـيانا عشوائيـا ـ لمقالات متـرجمة، واضطراب المصطلح اضطرابا واضــحا (وللمصطلح حديث تال قد يطول). ولا يسع القـارئ العادى ـ بل المتخصص ـ إلا أن يتساءل: إذا كـان تقديم الجهود «الألسنية» فى النقـد العربى الحديث يتم هنا على سبيل الحصـر، فما دليل هذا الحصر؟ والواقع أن الصعـوبات التى أشار إليها المؤلف فى صدر هذا الفـصل تنفى أن تكون المادة هنا مقـدمة على سبيل الحـصر! وإذا كانت قد تمت على سـبيل المثال فمـا أساس اختيار المثـال؟ وإذا كانت قد تمت على أساس «المتاح» (وهو مـا ترجحه إشارة المؤلف إلى الصعوبات السـالفة الذكر) فما أبعد القلب عن الإطمئنان إلى نتائج مبنية على مجرد المتوافر المتاح!

(د) وفى الفصل الثانى ـ وعنوانه « الأثر الصوتى» ـ يعود المؤلف إلى حديث النظريات التى لم يفلت مـنه فى الواقع قط، وهو فى زحمـة إشاراته إلى الأعـلام من أمثال دى سوسير، واستعراضه لقائمة أعمال كاكوبسون النقدية الخاصة بالشعر (ذكر أربعة منها فى هامش ٦١ دون سبب كـاف)، يطلق أحكاما على اللغة العربية لا تخلو من غرابـة. يقول: «على أننا نشيـر إلى أن دراسة النبـرة فى العربية غـير مهمة إذ لا تقوم النبرة بدور تمييزى بين الأصوات العربية. أما الطبقات الصوتية فلا يمكن أن تطبق إلا فى اللغة الصينية مثلا (!!) فالعربيـة لا تعتمد الطبقات الصوتية» (٨٠). فكيف يمكن القول بأن الـعربية لا تعتـمد الطبقـات الصوتية؟ وهل طبـقة الصوت فى الجملة الاسـتفهامية ـ مـثلا ـ هى طبقة الصوت فى الجـملة الخبرية؟ لعلماء اللغة والأصوات أن يقرروا ، ولكن الواقع العملى قد يغنينا عن كل قرار.

واسـتمـرارا للحديث الـنظرى «الصوتى» يشـيـر المؤلف إلى «تعريفـات» لابن طباطبا، وقـدامة بن جعفـر، وابن رشيق ، مازجا ذلك بأفكار لأرسطـو فى كتاب

«فن الشعر» ترجمة عبد الرحمن بدوى (يكتبها عبد الرحمان!).

وفى الجانب التطبيقى يقف عند محاولات التحليل الصوتى للشعر، وبخاصة عن كمال أبو ديب فى قصيدة لأدونيس، وعن عبد السلام المسدى في بعض شعر المتنبى. وهو يقتبس من محاولة المسدى لا الكلام فحسب، بل الأقواس والأسهم، وأنصاف الدوائر، وما إلى ذلك مما ولع به «البنيويون» (ولم يستطيعوا بعد إدخاله إلى وجدان القارئ العربى!). وفى كل ذلك لا يتوقف إطراؤه البادى لعبد السلام المسدى، ولمنهج اللسانيات (راجع بصفة خاصة صفحتى ٦٩, ٧٠).

(هـ) ومن «الأثر الصوتى» فى الفصل الثانى إلى «الأثر التركيبى» فى الفصل الثالث. والمؤلف يفتتح هذا الفصل بفكرة لا خلاف عليها (وإن كانت عبارته يكتنفها الغموض!) يقول:

وإذا كان الخطاب الأدبى (يقصد العمل الأدبى) كما أسلفنا نظاما لغويا فإن الذى يميزه عن بقية الأنظمة اللغوية هو جانبه الفنى أو الأدبى؛ فكل منا قادر على خلق سلسلة كلامية وفقا لقواعد اللغة. ولكن هذه السلسة لا تكتسب قيمة إلا إذا ربطناها بنظام دلالى. فدراسة الخطاب تركيبا لا تجعلنا فى غنى عن المداليل، بل إن علم التركيب يستند إلى نظام الدوال، فى نطاق ما تدل عليه؛ ودراسة الخطاب من وجهة تركيبه تفضى حتما إلى اكتناه دلالته، لأن التركيب متى افتقد الدلالة افتقد قيمته» (ص٧٣). والمؤلف يعود إلى الحديث النظرى، ويدور حول الفكرة السالفة، مكررا التعبير عنها، ومشيرا ـ مرة ثانية ـ إلى كمال أبو ديب فى تحليله لقصيدة أدونيس، مبرزا منهجه فى إعجاب خفى أحيانا، وواضح أحيانا. وبنظرة إلى بعض ما اقتبسه المؤلف من كمال أبو ديب تتجلى الهندسة الخارجية المحكمة التى تترك ـ فى حميا الحرص على الإحكام ـ معظم اللب غير مطروق. إنه، كما

يبدو منهج تبريرى يبحث لكل شيء فى القصيدة عن معنى فى صالحها، وذلك لأنه يفترض ـ فيما يبدو ـ أنها قصيدة عظيمة، من قبل أن يتناولها على الإطلاق.

يقول المؤلف: «وفعلا فإن المؤلف (كمال أبو ديب) يدرس نسق العطف ومدى إبرازه للدلالة، فيرى أن «الواو» الرابطة بين «قتلت» و «فرجت» تفيد التكامل. إذ إن عملية. «القتل» مقصوده فى حد ذاتها؛ لأنها ترمى إلى الإعادة والخلق. وهويحتاج فيه إلى «المزج» و «العجن» (هكذا) ومن هنا فالعمليتان متكاملتان، تتبع إحداهما الأخرى. إلا أن الفعل الثالث فى الحركة الثالثة وهو «ابتكرت» يرد دون عطف. فخلو التركيب من العطف يبرز دلالة مقصودة، وهى أن الابتكار خلق دون بدء»(ص٧٩) وإذن فالمسألة محسومة سلفا على هذا النحو التبريرى؛ فإذا استخدمت القصيدة حرف الواو فذلك لسبب فى صالحها، وإذا أسقطته فذلك لسبب فى صالحها كذلك، وهكذا يمكن أن نصل إلى حالة فى النقد نسوغ فيها الشئ وضده؛ ولا يوجد تفلت من «المنهج» أكثر من هذا!

وينتهى هذا الفصل بالكشف عن بعض «فوائد» المنهج، من «التأكيد على وجوب تجديد النحو العربى وتعصيره ليصبح أداة إيجابية لسبر أغوار الخطاب الأدبى» (ص٨٠) وإن لم يكشف ـ بالقطع ـ عن كيفية سبر أغوار العمل الأدبى من الناحيتين الذهنية والروحية، فتبقى هذه النقطة آية قصور فى منهج «اللسانيات»، لم يتغلب عليه حتى الآن.

(و) وعنوان الفصل الرابع «الأثر الأسلوبى»؛ وهو يبدأ ـ كغيره ـ بشذرات من أفكار الغربيين وأفكار العرب القدامى، ثم يدلف إلى نموذج معاصر فى التحليل «الألسنى» هو ـ فى هذه المرة ـ دراسة أوديت بيتى للفصل الأول من كتاب «الأيام» لطه حسين. ولا أدرى كيف ساغ أن تدخل هذه الدراسة (المترجمة) مادة

الكتاب؟ إذ كـيف نتخذ للتـدليل على منهج ، يعتمـد أصلا الناحية اللغـوية، مادة مكتوبة بلغة أجنبية؟

فى هذا الفـصل نتـعرف وسـيلة «بنيـوية» أصـيلة فى تناول العـمل الأدبى هى الوسيلة «الإحصائية»، التى اعتمدتهـا الباحثة فى كتاب «الأيام»، والتى يقول عنها المؤلف:

«فـالجرد الإحـصائـى للمفـردات التى قـامت به فى أول تحليلهـا، قصـد إبراز مـسـتـويات الدلالة المسـتـخـدمة، يوضح لنا أن طه حـسين قـد أخضع لغـته لمبـدأ «الاخـتـيـار». وقد اعـتـمـدت الباحـثة علـى الإحصـاء لإبراز مثل هذه الكلمـات المحورية؛ فمنها كلمة «صوت» التـى تردد ١٠ مرات، وكلمات مؤلفة من اسمين، دالة على الحـد المكانى «سيـاج القصب» وتتكرر ٨ مـرات، وكلمة «عفـريت» مع جمعها، وتتكرر ٨ مرات أيضـا. وأما بقية الكلمات فى الفصل الأول من «الأيام» فهى حقول لمفاهيم هذه النوى الثلاث: الصوت والانحباس والتوق. فمن الأسماء الدالة على الصوت نـذكر (صوت، نغمـة، لفظ، غطيط ، صيـاح الأطفال، غناء النساء، ضـجيج عند الصـباح، دعاء الأب...)؛ ومن الأفـعال نورد فـعل «ذكر» الذى« يتردد ١٠ مرات، وتغنى. ونستقطب فكرة الانحـباس أسماء مثل (داروبيت وحجاب وغرفة وليل وسياج)؛أما فكرة التوق فـتستقطب أسماء مثل (حركة ودنيا وقناة وديكة ووثب الأرانب واضطراب العـفـاريت) وأفعـالا مثل (تخطى وخـرج ووصل وكره النوم) ولعل مثل هذه الكلمـات تشكل آخر الأمر، معجمـا صغيرا خاصا «بالأيام» من جهة ، وبطه حسين من جهة ثانية». (ص٨٥)

والسؤال الذى لم يطرحه المؤلف تعقيـبا على هذا المنهج، وكان لابد أن يطرحه وفاء لإعجابه به من نـاحية ، ووفاء لحق القارئ عليه فى بيان قـيمة هذا المنهج من

ناحـية أخرى، هو: هـل هذا المنهج ـ بفعله هذا ـ أضـاء العمل الأدبى، وفـتح الباب أمـام القارئ ليلج عوالمه المعنوية والرمـزية والإشارية والجماليـة؟ أو حدّ من مجـال الحركة أمـامه برسم معـالم بعينها، وتحـديد سمـات بعينها، من شـأنها أن «تحجم» الرؤية» أمام القارىء، و«تؤطر» ذهنه؟

وفى صفحات تـالية من هذا الفصل يعرض المؤلف لبحث محـمد بن صالح بن عمـر عن «التحليل الهيكلى للـقصيدة العـربية». وهو يعرض جـداوله ومسمـياته الجديدة، وبخـاصة في اسـتخدام «النعـت» فى صورة تبهـر العين للنظرة الأولى. ولكننا إذا أعدنا النظر وجدنا أننا أمام فكرة الاستعارة التقليدية وقد قدمت فى ثوب جديد! وقد نعقب على هذا بأنـه لا ضرر فى ذلك ولا خطر، وأنه الشراب القديم فى الكأس الجـديد، وقد يعـقب غـيرنا بقـوله: ولماذا ندعى الجـدة إذن، ونعقـد الأمور! والكلام ذاته يمكن أن يقال عن «المجاز» و «التـشبيه» و «التناقض»، وهى أمور أفاض القدماء فى دراستها على نحو أكثر يسرا وأبعد أثرا؟

على أن «المثلثـات» و«الأسـهم» و«الدياجـرامـات» لا تزال مـستـمـرة في هذا الفصل؛ وهى تطالعنا ـ هنا ـ من خـلال عرض المؤلف لدراسة خالدة سـعيد عن «الصورة الشعرية» عند بدر شاكر السياب من خلال قصيدته «النهر والموت».

وينتـهى الفصل بعـرض الجهـود النظرية المختـارة التى تتحـدث عن «الأسلوب والأسلوبية». ومـرة أخرى يتصدر عـبد السلام المسدى مـقدمة الصورة، فـيصف المؤلف بعض أبحـاثه بهـذه العبـارة «لقـد أخصـبت هذه النظريات الـنقد العـربى» (ص٩٢). وأقول له ـ على عـجل ـ : «ليس بعد»! كـما يعرض لـبحث محـمد الهادى الطرابلسى«مظاهر التـفكير فى الأسلوب عند العرب»، ولخلدون الشـمعة، ثم يقـدم لنا «حوصلـة» (وهى مصطلحـه الخاص الـذى يقصـد به «خلاصـة» أو

«نتيجة» الفصل!) فى هذه «الحوصلة» يتحدث المؤلف عن أن «اللسانيات» قد أفرزت «الأسلوبية» التى اعتنى بها «النقاد العرب المعاصرون». ولو أنصف لكان أدق تعبيرا فقال: «بعض النقاد العرب المعاصرين» وهو يقصد بالطبع هؤلاء الذين ينتمى هو نفسه إليهم فيما يبدو، ويستشهد بكلامهم، وليس من الدقة فى التعبير أن يسميهم ــ مع كل التقدير ــ «النقاد العرب المعاصرين»!

(ز) وعنوان الفصل الخامس «الأثر الشكلى» ، وهو يبدأ بعرض تاريخى مبتسر، يذكر فيه «حلقة موسكو» اللسانية، وحلقة «براغ اللسانية»، وهذا كلام معاد بالطبع، ثم يقتبس بعض جداول خلدون الشمعة وأسهمه الإشارية، ويعود إلى نقاط نظرية يعلن بعدها أن النقد العربى الحديث اعتمد فى نقطة «الشكل» على مقالين «لتودوروف ورولان بارط» (ولا يسع القارئ إلا أن يقول متعجبا: ما أشد فقر منهج يعتمد فى تطبيقاته على عكازين اثنين (أقصد مقالين اثنين!). والنماذج التطبيقية التى يوردها هذا الفصل هى: البنية القصصية فى رسالة الغفران» لحسين الواد؛ و«التركيب القصصى فى كليلة ودمنة» لراضية كبير، و«مائة ليلة وليلة» لمحمود طرشونه، و«حديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحى» لمحمد رشيد ثابت، و«تحليل سيمائى للجزء الأول من الأيام لطه حسين» لعلى العشى، ولكل بحث من هذه الأبحاث زاوية خاصة فى هذا الفصل، تجعله يحتمل عنوانا جانبياً.

ولا يتجاوز عرض المؤلف هذه الأبحاث حد التلخيص السريع كثيراً ، ولكنه يبث خلال هذا التلخيص أفكاراً مفيدة له ولأصحاب هذه الأبحاب، منها ــ على سبيل المثال ــ ما أشار إليه حسين الواد من قوله «إن البنيوية طريقة عمل أكثر منها موقف فكرى» (ص١٠٤) [كذا والصحيح بالطبع موقفا فكريا]. وهذا ما جعله يرى أن الحديث النظرى عنها عديم الجدوى؛ فمثل هذا الكلام يصح أن يقدم

لبعـض نقادنا الذين يملأون الدنيـا كلامـا غيـر مفهـوم عن «البنيويـة»، ويسودون صفـحات أولى بها أن تنـفق فى فحص أعمـال أدبية على أساس المنـهج البنيوى. ومنها كـذلك تقريره ـ فى معرض الدفاع عن حـسين الواد ضد مارمـاه به صلاح فضل من السطحية ـ أن وجه القصور عند حسين الواد يعود إلى قصور فى المنهج البنيوى ذاته (١٠٩)؛ فنواحى القصور ينبـغى أن تكون دائماً نصب أعيننا، وذلك حتـى لا نسرف فى الانبـهار، وحـتى نحدد قـيمـة مثل هذه المناهج لأدبنا العـربى بالضبط. ونرى الاختصار المخل يجر المؤلف فى هذا الفصل إلى تعميمات غامضة، مثل جعله فكرة أن النص «وليـد الظروف التاريخية» ثمرة من ثمرات احـتفاء النقاد العـرب بنظرية جولـدمان، وأحـسب أن هذه الفكرة أقـدم من ذلك بزمن طويل، وكذلك يجبره على تلخيص بعض الأبحاث بطريقة مـدرسية تماماً (انظر مثلاً حديثه عن بحث محمد رشيد ثابت عن «حديث عيسى بن هشام»)(ص١١٩).

وفى «حوصلة» هذا الفصل يقدم المؤلف عدة نقاط أبرزها ما يقرره من أن«الأثر الشكلى قد أخـصب النقد العـربى وأبعد عن الشكل مـفهوم الاحـتواء (أن يكون مجـرد محتـوى)،فأقر بخـطأ الثنائية شكل/ مضـمون، وبأن الأثر كل لا يتـجزأ» (ص١٢٠). ومن الظلم البين للنقـد العربى أن يقال عنه هذا الـكلام الذى يحمل اتهامه بأن وعيه بهذه الفكرة قد تأخر حتى تأثره بالمدرسة الشكلية. ونحن إذا نحينا جانباً وعى النقاد العرب القدامى بأن العمل الأدبى يصب صبا «كالسبيكة المفرغة»، يبقى أن النقد العربى الحديث منذ أوائل الصحـوة وعى هذه الحقيقة التى اتضحت فى النقد «المهجرى»و «الديوانى» وعند طه حسين (اقرأ مـثلا دراسته لمعلقة لبيد)، بين هذه الحقبة ووضوح أثر الشكليين استـقرت هذه المقولة بشكل نهائى، ولم يعد عليها كبير خلاف.

(ح) والفصل السـادس: يبحث «الأثر الدلالى»؛ وهو يبـدأ بكلام لا يخلو من

عموض عن الوظيفة الدلالية فى العمل الأدبى، التى تتم طبقا لما يقوله المؤلف أفقيا على مستوى علائقى سياقى، وعمودياً على مستوى مرجعى؛ وهو ما حوصله أو غدن (Ogden) ـ يقصد أوجدن! ـ وريشار (Richards) ـ يقصد رتشاردز! ـ فى هذا المثلث (ثم يرسم المثلث ـ ص١٢٤). وفى الجانب التطبيقى يتناول بحث «أوديت بيتى» عن مستوى الدلالة التى استخدمها طه حسين فى كتابه «الأيام»، فيشرح شبكة الحقول الدلالية فى المفردات، وفى الصفات، وفى الأفعال، وفى ظاهرة التكرار، كما يتناول بحث خالدة سعيد عن قصيدة بدر شاكر السياب المشار إليها سلفاً، فيتتبع السلاسل، ويرسم الجداول التى أحكمتها الباحثة، دون أن يكشف لنا عن الشيء الأهم، وهو كيف أسهمت هذه الإحصائيات، والخطوط، والسلاسل، والجداول، فى تنوير القصيدة، وساعدت القارىء على استكناه عالمها، وهو يتركنا بانطباع متكرر، أن قصارى ما يستطيع مثل هذا المنهج الألسنى أن يصل إليه هو أن يمسح ظاهر القصيدة فيبوب «حركاتها»، ويفهرس دوائرها، وكأنها «سمفونية نامية». يقول ـ نقلا عن الباحثة فيما يبدو: «يمكن إذن تلخيص مسار القصيدة كما يلى:

ـ حركة ١ متشابكة مع حركة ٢ تتفرعان إلى :

١ ـ دائرة أسطورية.　　　　٢ ـ دائرة الطفولة الفردية.

٣ ـ دائرة الطفولة الجماعية.　　　　٤ ـ دائرة الحلم المصحح للواقع.

ـ حركة ٣ هى حركة الولادة.

ـ حركة ٤ هى حركة الالتقاء المتجدد بالدائرة الكونية (ص١٢٩).

كذلك يتناول هذا الفصل ـ مرة ثالثة أو رابعة ـ لا أدرى ـ دارسة كمال أبو ديب لقصيدة أدونيس، مبرزاً من جديد مسألة الحركات والتحولات والمستويات.

كمـا يتناول بحث محمود طرشـونة «الأدب المريد فى مؤلفات المسـعدى». وإذ يصل إلى جداول مـحمود العكشى فى تلقى قصـائد سعيد عقل ونـزار قبانى وبدر شاكر السياب، تصبـح المسألة مبهمة تماماً (راجع الرسوم البيـانية المرهقة التى ينقلها المؤلف عن محـمود العكشى فى ص١٥٣). ومع ذلك يجد المؤلف لديه مـا يقوله عن هذا الجدول الغريب (الطريف بتعبيره!):

«فهـذا الجدول الطريف وإن لم يستغلـه الباحث، يشير بوضـوح إلى أن درجة الاستـجابة للخطـاب الأدبى هى رهينة القارئ (لم أسـتطع فهم كلمـة «رهينة» هنا بالضبط!) وبغيته من الخطاب. ولعلنا نستنتج من هذا أن مهمة النقد ليست الكشف عن «قصد الكاتب»، وعن دلالة وحيدة وقارة، وإنما مهمته تكمن فى الكشف عن إمكانية تعـدد الدلالة فى النص الواحد (وهذا كـلام جيد، ولـكننى لا أدرى كيف يمكن استخـلاصـه من الجدول المشـار إليـه!). وهو إقـرار بلا محـدودية الأثر، وقابليته للانفتاح الدلالى، وإقرار أيضاً «بالتأويل»؛ إذ إن الكشف عن تعدد الدلالة رهين ظروف الناقـد الذى يدخل النص فى نظامـه، دون التـعسـف عليه وتجـاوزه المؤدى إلى الأنـزلاق فى النقـد الانطبـاعى، الـذى لا يسـتند إلى أى أسـاس مـوضوعى، ولا يسـتخـدم الأدوات المنهجـية فى الإقناع (ص١٣٦). وهذا كـلام حسن، وفائدته كبيرة للنقد العـربى الحديث، ولكن نقطة الضعف الوحيدة فيه هى تقديمه على أنه ثمرة من ثـمرات «اللسانيات» وأثرها. لقد قـال «النقد الجديد» بمثل هذا الكلام منذ عقود عـدة من هذا القرن، وأجرى تحليلات مـضنية على نصوص أدبية بعينهـا، ليمتحن فعاليـته، ونجح إلى حد كبيـر فى التغلغل إلى جوانب النص الأدبى (لا «قصـد الكاتب»!)، وأثر على النقد العـربى تأثيراً ملموسـاً. وكان من الواجب أن يرى ذلك واضحاً فى بحث توفيق الزيدى، الذى أقدمه ـ معتزاً بذلك ـ إلى القراء.

(ط) أما الفصل السابع والأخير فيحمل عنوان «الأثر العلائقى»؛ وهو يستهل ـ شأنه فى ذلك شأن غيره من فصول الكتاب ـ بالإشارة إلى الباحثين «الأجانب» دى سوسير، وتينيانوف، وبارط (بالطاء كما يكتبها المؤلف)، وتودروف وبارط بصفة خاصة ، لأنهما ـ على حد تعبيره ـ «اللذان حظيا باهتمام كبير عند النقاد العرب» (ص١٤١). ومن جديد يعود المؤلف ـ عند هذه النقطة ـ إلى كمال أبو ديب وخالدة سعيد؛ ومن خلال عمل الأخيرة يقدم نقاطاً فى معنى «الشبكة العلائقية داخليا»، أو بعبارة أخرى «وحدة القصيدة»، ولا يترك الموضوع قبل أن يسجل بعض الاعتراضات على المنهج البنيوى، مشيرا إلى «المعركة الكلامية» التى دارت فى بداية الستينات بين جان بول سارتر وليفى شتراوس (ص١٤٣). على أن هذا يسلمه إلى نقاط جديدة كعلاقة «الباث بالنص»، وعلاقة «الباث بالمتلقى»، وعلاقة الخطاب الأدبى بالمجتمع والتاريخ. وفى النقطة الأخيرة يتناول حقائق تاريخية نظرية معادة، من ماركس وإنجلز وجولدمان. وإذا يصل إلى جولدمان يوجه انتقاداً واضحاً إلى معسكره من طائفة النقاد العرب البنيويين، وهو انتقاد من المفيد وضعه أمام القارىء . يقول المؤلف:

«ولقد حرف عدة نقاد عرب هذا المنهج الجولدمانى فطغى على أعمالهم الجدل الأيديولوجى والتركيز على المضامين، واتخذوا «نقل الكاتب للواقع» مقياسا لنجاح الأثر؛ وهو ما يفضحه خلدون الشمعة بقوله:

«إن اقتراب الناقد من مناهج علم الاجتماع مثلا (سعيا منه) لتحقيق ما يدعوه بالمنهج العلمى ـ هذا الاقتراب الذى قد يصل إلى حد التطابق فى الحالات التى تزداد الحماسة فيها لتحويل النقد الأدبى إلى علم منهجى، قد يجعلنا نفضل أن نسمع شهادة عالم الاجتماع وليس الناقد، مادام هو الذى يضع يده على مفاتيح

القانون» (ص١٤٦).

وفى نهاية الفصل يلخص آراء الناس (أو كما يحب أن يقول هو «يحوصلها») فى كلام يبدو أنه مستريح إليه باعتباره رأيه الخاص، وهو كلام ليس جديداً، كما أنه ليس واضحاً بالدرجة الكافية؛ يقول:

«كل هذه الآراء تشير بوضوح إلى أن النص، وإن كان له عالمه الخاص، فإن بنية هذا العالم مشروطة بالعالم الخارجى» (وهنا يبدأ الاضطراب والغموض؛ إذ كيف يمكن أن نسلم بأن للنص عالمه الخاص ثم نشترط عليه الشروط؟!) فالكاتب ليس وحده المؤلف، بل يشترك معه فى آن واحد المجتمع والتاريخ (وبما أنه لا يقال لنا كيف، فإننا نجد أنفسنا ــ مرة أخرى ــ محاطين بالغموض). «وبذلك يكون النص هو العلاقة ذاتها» (ولا أدرى هل نكون قد عدنا بذلك إلى «الجدلية» ــ التى ينفر منها المؤلف ــ أو لم نعد!) ــ ص١٤٩.

(ى) وتجئ فى النهاية «الخاتمة العامة» فتلخص الأمور تلخيصاً، معتمدة على حصر مادة الكتاب بإيجاز، وتعلن فى «زهو موارب»، «أن المساهمة النقدية اللسانية ونوعيتها تختلفان من بلد عربى إلى آخر، وأن تونس تستقطب أهم هذه المساهمات نظريا وتطبيقيا؛ فقد انتقل النموذج اللسانى إلى تونس منذ بداية السبعينات، ومع دراسات حسين الواد ومحمد بن صالح بن عمرو وعبد السلام المسدى، الذين طوروا مناهجهم وسلكوا طرق التخصيص، على حين أن المغرب مثلاً لم يهتم بالنقد اللسانى إلا فى أواخر السبعينات مع مجلة «الثقافة الجديدة»؛ أما فى المشرق فإن مجلة «مواقف» قد لعبت دوراً مهما فى بلورة النموذج اللسانى؛ إذ اهتمت فى أعدادها الأولى بعرض النصوص النقدية الغربية وترجمتها، ثم اتجهت نحو التطبيق خاصة مع كمال أبو ديب وخالدة سعيد»(ص١٥٤).

(ك) ومن أهم ما صنعه المؤلف أنه ألحق بالكتاب قائمتين «بالمصطلحات»؛ سمى إحداهما «المصطلحات المستقرة»، وسمى الثانية «المصطلحات المتأرجحة». وبنظرة إلى هاتين يمكن القول بأن تسمية هذه الكلمات بالمصطلحات فيه «تجاوز كبير»؛ وأن الأحرى أن تسمى ترجمة لمصطلحات أجنبية فى كلمات أو عبارات عربية استخدم فيها الحس الشخصى ، ولم تكتسب بعد أى قدر من الاستقرار والتداول والاتفاق يجعل منها مصطلحات . ولست أريد أن أقع فى المأزق ذاته، فأقدم ترجمتى الخاصة لبعض هذه المصطلحات، ولكننى أريد فحسب أن أضع أمام القارئ بعض الأمثلة من القائمتين. والمشكلة الحادة تتجلى فيما أسماه «المصطلحات المستقرة»، دون أن يقول لنا كيف (وأين) استقرت؛ فمن الذى يطمئن مثلا من واقع تجربته وقراءاته إلى أن الكلمات العربية التالية مصطلحات مستقرة فى نظير المصطلح الأجنبى المقابل لها.

«تداول» (فى مقابل) Alternance .

«زمنية» (فى مقابل) Diachronie .

«عبارة» (فى مقابل) Parole .

«مقطوعة» (فى مقابل) Sequence .

إن هذه الكلمات العربية ليس لها معنى اصطلاحى على الإطلاق لمن لا يعرف أصلها الأجنبى؛ وإذا نحى عنها أصلها الأجنبى فقدت كل ظل أدبى أو نقدى؛ والدليل على أن المؤلف نفسه يدرك هذا أنه يرفدها دائما بأصلها، فأين معنى كونها مصطلحاً إذن؟ إن المصطلح المستقر هو ذلك الذى يقف معتمدا على نفسه، وعلى رصيده فى أذهان المشتغلين به ونفوسهم، دون حاجة على الإطلاق إلى تذكير الناس بالأصل المأخوذ عنه.

يقول أحمد زكـى (صاحب العربى) فى مقالة له بعنوان «لغتنا العـربية» (ضمن كتاب بعنوان «الحرية» وهو العدد الأول من كتاب «العربى»):

«واللفظ العربى معذور! لأنه لم يتـعود أن يدخل هذه الحقول . وهو إن دخلها فهو دخــول لغير إقامة. إنه لـفظ يفهم ماظل إلى جانبه نظـيره الأعجم، ولكنه إذا انفصل عنه انفـصل كذلك عن معناه فى هذا الحقل. إنه مـعنى ظل له ما ظل فى هذا الحقل. إنه لباس لبسه ساعــة ثم خلعه. وطاف اللفظ بالأسماع بعد ذلك فلم يفهموا منه إلا معناه القديم السائد فى اللغة» (ص١٠٢).

أما المصطلحات (أو الكلمـات والعبارات) التى سماها توفيق الزيدى فـى قائمته الثانية «المصطلحـات المتأرجحة»، فهى أبعد مـا تكون عن أن تلبى رغبة، أو تكون علامــة على «ترسيخ» لغــة علمية اصطلاحـية منضبطة ودالــة فى هذا الفرع الذى يشغلنا. وهى لا تعـدو أن تكون اجتهادات شخـصية فى الترجـمة، ضرب الخلف صفحـاً فيها عمـا ارتآه السلف؛ وفى هذا الاختلاف ذاته أكبـر دليل على أن معنى المصطلح بعيد عن أذهان المشـتغلين بنقل المفاهيم النقدية للغـة العربية. ويكفى أن نعلم أن مصطلح Connotation ترجمة (فى هذه القائمة) دارس إلى «إشارة» وثان إلى «معنى إيحـائى» وثالث إلى «معنى مصاحب»، ورابع إلى «دلالـة حافة»، وأن مصطلح Poetique كـتب مـرة «بوتيك» ومـرة «بوطيـقـا» وترجم مـرة إلى «علم الأدب» ومرة إلى «إنشائية»، ومرة إلى «شعرية/ إنشائية»...الخ .

ونعود إلى أحمد زكى؛ يقول:

«إن لفظك الذى تختار صح أو خطأ، لاقيمة له؛ لأنه لم يكن عليه إجماع فقد قوة الاصطلاح فـفقـد كل شىء. إنك تستطيع أن تـترجـم Frequency بالتردد، وآخر يـترجمـة بالتـذبذب، وآخر بالتـعدد؛ ولسنا نقـضى بأى من هذه وطرا. إن

اللفظ الإفرنجي لفظ واحد، يقال واحداً، فتفهم منه الأذن الإفرنجية معنى واحداً. إنه اصطلاح» (١٠٥).

وهكذا يتبين أن الألفاظ التى رددها المؤلف عن غيره، والتى لا تعدو أن تكون اجتهاداً شخصيا، لاعلاقة له بالمصطلح ـ وذلك مثل «الفلبرة» و«الأسلبة»، و«الأعناء» و «التحفيز» ـ تضيف صعوبة جديدة إلى مجال هو صعب بالفعل، وتحول دون أن يحقق المنهج الجديد، الأثر الواسع العميق الذى يطلبه له أنصاره. لقد صح أن المؤلف على وعى كامل بذلك، ولكنه لم يبذل جهداً فى الطريق الذى يصحح الوضع، ويساعد على بناء مصطلحات حقيقية «مستقرة»؛ يقول (ص٣٤):

«يتبين لنا أن أكبر صعوبة يواجهها نشر النموذج اللسانى فى النقد العربى يعود إلى المصطلح. فغموض المصطلح يؤدى إلى غموض فى المنهج؛ ومن ثم فإن أزمة المصطلح تفرز أزمة المنهج. ولا شك أن الحلول تكمن فى:

ـ توضيح المصطلحات والتعريف بها.

ـ توحيد المصطلحات.

ـ وهذا لن يتم بدون إحكام فى التنظير.

والدليل على أن المؤلف لم يبذل الجهد المطلوب فى جبر الصدع فى النقطتين السالفتين اللتين حددهما هو بنفسه، باعتبارهما حجر عثرة فى طريق نضج المصطلح، ومن ثم حجر عثرة فى طريق فعالية المنهج «اللسانى»، أنه لم يركز فى النقطة الأولى تركيزا يذكر على «توضيح المصطلحات والتعريف بها»، ولا تبنى ـ فى النقطة الثانية ـ المصطلحات التى استخدمت من قبل، ولا فندها بالدليل حين خالفها؛ وهذا كله يعنى أنه لم يخط بالمصطلح ـ فى كتابه ـ خطوة واضحة أو غير واضحة، نحو التوحيد.

إن الكتاب يعج بمفردات بعضهـا منقول، مثل «أيقونات»، و«كود»، و«بوتيك» و«سيمـائى» (أو سيمولوجى»، وبعضـها مترجم مثل «الصـواتم» (أو الصوتية) و «الهيـمنة» و «الماورائية» و«انزياح» و«تحفيز»، وأشياء أخرى كثيـرة، فهل ينوى أصحـاب المنهج الجديد ـ الذى يفـتح نافذة نشم منهـا ريح الشمـال من جديد فى مجال النقد الحديث ــ أن يحاوروا أنفسهم؟ وكم عدد القراء العاديين، بل كم عدد القراء المهتـمين، بل كم عدد القراء المتخصـصين، الذين يستطيعون أن يتـابعوا لغة هؤلاء الباحثين الجـدد؟ لقد ارتفعت الشكوى مرات من غموض اللـغة، وغموض الفكرة، وعبـر أكثر من كـاتب عن أننا نحس أن وراء هذه الدعوات الجـديدة علماً غزيرا تنقـصه السلاسة، وكـانت الإجابة أحيانـاً متعاطفـة، ولكنه تعاطف «الرثاء» الذى ينظر فيه «الجديد المتـعالم» نظرة الإشفاق، ثم يمضى فى الطريق ذاته لا يلوى على شىء: وأحيانا كانت الإجابة تكرارا للقول القديم «ولماذا لاتفهم ما يقال؟».

(ل) لقد قرأت الكتاب قـراءة مجهدة، وأحسست أنه كتـاب جاد لأنه أجهدنى، وتمتعت برؤية أحد أفراد الفيلق النقدى الجديد وهو يحفر طريقاً فى الصخر، وقلت لنفسى: ما أصـعب أن تكتب عملاً جيداً، ومـا أصعب أن تقرأ عملاً جـيداً. وقد استراحت نفسى إلى حماسة توفيق الزيدى، وانحيازه الشجاع إلى جانب ما يعتقد، ووصل إلىّ علمه واسعاً، وذهنه يقظاً، وإن بقيت مسـألة «الغموض» مضيعة على النقاد الكامل إلى بعض أفكاره التى (أظن ظناً) أنها جيدة. ولا أدرى إذا سألته فى النهاية ــ على سـبيل التحيـة ـ لماذا لا تعطى الفرصة الكاملة لكى يفهـم القارئ ما تقول؟ هل يعـيد على القول: ولماذا لا يعطى القـارئ نفسه الفـرصة الكاملة لكى يفهم ما يقال؟

❊ ❊ ❊

الصوت المنفرد
دراسة فى القصة القصيرة[1]

من الظواهر الشائعة في المحيط الأدبى أن هناك مجموعة من النقاد كانوا قد مارسوا الإبداع الفنى فى فترة من فترات حياتهم، ثم غلب عليهم التخصص فى النقد (ولا أقول حرفة النقد)، فانقطعوا عن عملية الخلق الفنى، وإن حاولوا استحضارها، على اختلاف في درجات النجاح فى ذلك من خلال ما يقرءون. ومن الظواهر الأقل شيوعا فى هذا المحيط أن بعض النقاد استطاعوا أن يستمروا فنانين مبدعين بدرجة عالية من الخصوبة، وهذه ظاهرة ينبغى أن يسجلها الدارس بمزيد من الاهتمام، ليرى كيف تعمل تلك الموهبة المزدوجة، وكيف تفيد، فى جانبها الإبداعى، من النقد، وفى جانبها النقدى، من الإبداع، وقد تجمع هذه الموهبة الموزدوجة بين فن وفن. كان وليم بليك شاعرا رساما، وقد آفاد الفن من موهبته المزدوجة تلك فائدة كبرى، فالتت لوحاته أضواء غنية على قصائده، كما كان العكس صحيحا، وهو ما يزال ينتظر الدارس الذى يفسر أعماله الشعرية على ضوء لوحاته، ويرى كيف تعمل ملكته المزدوجة فى محيطى الشعر والرسم.

وصاحب الكتاب الذى أقدمه للقراء رائد من رواد القصة القصيرة فى القرن العشرين، ومن الصعب العثور على منتخب فى القصة القصيرة (على كثرة هذه المنتخبات) يخلو من عمل أو أكثر لفرانك أوكونور، وهو إلى جانب ذلك ناقد نشيط، قضى جانبا كبيرا من حياته يعلم الشباب فى الجامعة، وخارجها، كيف يطورون فنهم، ويعطيهم خلاصة تجاربه الإبداعية بحماسة وإيمان كتب من قبل

(١) مقدمتى لترجمتى كتاب فرنك أو كونور The Lonely Voice

كتابا في نقد الرواية عنوانه «مرآة فى الطريق» أصبح واحداً من الكتب القليلة التى ينصح بها لقـراء الرواية، وللروائين على السواء، وهو هنا يقـدم شقيقـه للدارسة السابقة فى مجال القصة القصيرة.

وأول ما يلاحظه القارئ على هذا الكتاب جـملة أنه كتب بروح بعيدة عن روح الجـو الأكاديمـى المثقل بـالمراجع، والمصادر، والإشـارات، والنظريـات، وحشـد الحقائق، أو ادعاء حشد الحقائق. ذلك الجو الذى يصل فى أحيان كثيرة إلى درجة الاختناق، وحجب الرؤية. ويحس القـارئ أن أو كونور يتحدث أكثـر مما يحاضر، (ويدردش) أكثر مما يكـتب . إنه قريب جدا من تلاميذه، ومـن قرائه، يصدر عن آرائه الخاصة، وتجاربه الخاصة، وهو، من هذه الزاوية، فنان أصيل فى نقده، كما كان أصيلا فى إبداعه.

يبدأ الكتـاب بمقدمة طويلة نسبـيا يدير المؤلف فيهـا الحديث حول مجـموعة من الأفكار الرئيسية التى ستتردد فى ثنايـا الكتاب بدرجة عالية. وهو يحاول فى معظم هذه الأفكار ألا يقصـر كلامه على القصة القـصيرة، وإنما يتحـدث عنها من خلال تحديد الفروق الأساسية بينها وبين بعض الـقوالب الفنية الأخرى، كالفن الشعبى، وفن المسرحيـة، ولكنه يركز هذه المقارنة فى أغلب الأحـيان على القصة القـصيرة وفن قصـصى آخر، يسـتمد مـعهـا من نفس المنابع، ولكنه يختلف عنهـا اختـلافا جذريا كقالب تعبيرى، وهو فن الرواية.

يقول أوكونور إن من بين الفروق الضـرورية بين القالبين أن الرواية هى «صوت المجتمع»، أو صوت الإنسان فى جمـاعة ـ ومعنى هذا أن الروائى يتعامل مع قطاع عادى كـامل من المجتـمع، ينقله إلى قالبـه الفنى الخاص. ويتـرتب على ذلك أن الإحسـاس بالمجـتمع العـادى (الذى يحفل بطبـيعـة الحال بعـديد من المتناقـضات والظواهر الغـريبة) لابد وأن يـكون مصـاحبـا للروائى طول الوقت. أمـا القصـة

القصيـرة فهى «الصوت المتـوحد» (جعل المؤلف هذه العبـارة عنوانا للكتاب كله)، صوت الفنان الذى يجلس وحده، يغنى أفكاره الخاصة، ويعـبر عن موقفه الخاص من المجتمع فى قالب قصصى معين. لهـذا فإن فن القصة القصيرة، من حيث هو تجربة لا من حيث هو قالب فنى، أقرب مـا يكون إلى القصيدة الغنائية، ومن أهم خصائصها هذا «الوعى الحاد بالتفرد الإنسانى».

كذلك يعتـمد الروائى، باعتبـاره صوت المجتمع، على مدى إجـادته فى تصوير الشخصيات، ومن مقايـيس هذه الجودة أن يكون القارئ للرواية قادرا على التعرف على نفسه فى واحدة على الأقل من شـخصياتها. وتتدرج هذه الشخصـيات هرميا حتى تصل إلى شخـصية البطل (واضح أن المؤلف يتحـدث عن الرواية فى شكلها التـقليـدى). وفى القصـة القـصيـرة، فى كل تاريخـهـا، لم يكن لهـا بطل على الإطلاق. إن لها، بدلا مـن ذلك، جماعـة خاصة مـعزولة، لهـا مزاجهـا الخاص الغريب، وهى تـعانى مجـموعة من الضـغوط الاجـتماعـية، وتسـعى جاهدة إلى متنفس، أو خلاص. وليس من الضرورى أن تكون هذه الجمـاعة فقيرة ماديا، مع أن الفقر المادى يشكل غـالبا سمةمن سماتهـا، فقد تكون فقيرة روحـيا. وتختلف هذه الجماعة عند كتاب القصة القصـيرة العظام، من كاتب إلى كاتب، فهى جماعة الموظفين المدنيين عند جوجـول، وجماعـة البغايا عند مـوباسان، وجماعـة الأطباء والمدرسين عند تشيكوف، وجماعة الريفيين عند شيروود اندرسون. ويختار المؤلف لهذه الجماعات اسم «الجماعات المغمورة».

وفى مجال الاستدلال على صحة هذه النظرية يقول المؤلف إننا لو وضعنا أمامنا خريطة العالم، ورصدنا أماكن ازدهار القصة القـصيرة (وقد فعل المؤلف ذلك فعلا فى المراحل الأولى من ملاحظـاته قبل أن تكتمل لديه فكرة الجـماعات المغـمورة)

للاحظنا أن أمريكا من مواطن هذا الازدهار، وبها كثير من الجماعات المغمورة نتيجة للتعقد الاجتماعى البالغ الذى يدفع بالأفراد والجماعات إلى نوع من الوحدة الملائمة لتكوين الجماعات المغمورة، وجماعات الزنوج من الأمثلة الجيدة على ذلك)، وللاحظنا كذلك ازدهار القصة فى روسيا القيصرية فى الطرف الآخر من العالم، وقد كان مجتمع ما قبل الثورة هناك ملائما تماما لذلك، حيث حفل بالمتناقضات، ودفع بمجموعات كبيرة إلى منطقة الجماعات المغمورة. كذلك يلاحظ أن أيرلندا، على فقرها النسبى فى مجال الرواية، قدمت للتراث الإنسانى مجموعة لا بأس بها من كتاب القصة القصيرة العظام، أما انجلترا (مهد الرواية) فإنها لم تقدم شيئا ذا بال فى نشأة القصة القصيرة وتطورها، وذلك لأن المجتمع الإنجليزى، بتوازنه النسبى، وبثقة أفراده فى أنفسهم، لا يتيح فرصة كبيرة، في نظر المؤلف، لظهور الجماعات المغمورة.

وبنفس منهج المقارنة بين قالبى الرواية والقصة القصيرة يحدد المؤلف الخصائص الفنية الدقيقة للقالب الأخير، حيث يتحتم «أن تتركز حياة بأكملها وتزدحم فى بضع دقائق» على العكس من الرواية. وهذا معناه أن هذه الدقائق ينبغى أن تختار بعناية فائقة. إن الرواية فن تطبيقى والقصة القصيرة فن خالص، والمؤلف يميل، من بينهما، إلى الفن الخالص. والفرق بين هذين القالبين ليس فرقا فى الطول على الإطلاق، وإنما هو فرق فى الطبيعة الفنية؛ فوجهة النظر التى ينجح أحدهما فى عرضها لا يصلح الآخر لها، وما يصلح علاجه في واحد منها لا يصلح علاجه فى الآخر. والطول ليس عاملا حاسماً فى تحديد خصائص القصة القصيرة.

إن القصة القصيرة ليست قصيرة لأنها صغيرة الحجم، وإنما هى صغيرة الحجم لأنها عولجت علاجا معينا،وارتكزت على أساس معين هو اختيار المعالجة الرأسية بدل الطولية للموضوع، وتفجير طاقات الموقف الواحد بتسليط الضوء على نقط

التــحول فــيه. إن الذى يقف على المنحــنى تتاح له رؤية اتجــاهى الطريق، والذى يفجر نقط التحول فى الموقف الواحد يتــاح له أن يجمع الماضى والحاضر والمستقبل في بؤرة واحدة ماثلة للعيان، بحيث تظهر هذه الأزمنة وكأنها لحظات متعاصرة.

فى داخل هذه الأفكار العامــة ينتقل المؤلف، فى مقدمة الـكتاب، من القصص الأمريــكى، حيث يســتشــهد بفن شــيروود اندرســون، وباوارز، وسالنجــر، إلى أيرلندا، مسقط رأسه، حيث يحلل بعض قــصص أيديث سومرفيل وجورج مور، وإلى روســيــا، حيث يكــتب صفحــات ممتعــة عن أدب ليسكوف، وتــنتهى المقــدمة بمناقشة القول القائل بأن الرواية ماتت، وكذلك القصة القصيرة. ويقول المؤلف إنه أكثر استعدادا للتسليم بأن الشعر والمســرح قد ماتا، ذلك لأنهما قالبان بدائيان، أما الرواية، والقصــة القصيرة فــهما تطوير جذرى لــقالب فنى بدائى ليتفق مع الحــياة الحديثــة بكل جوانبهــا. وهو لا يرى أية إمكانية، أو أى ســبب، لحلول شىء آخر محلهما، إلا فى حالة واحدة هى حدوث انقلاب عام في الثقافة وسيادة الفوضى.

وحين نأتى إلى صلب الكتاب يزداد شــعورنا بالمؤلف فنانا مبدعا أكــثر منه ناقدا محتــرفا، فهو يقسم الكتاب إلى أحــد عشر فصلا قصــيرا، تشبه، فى مجمــوعها، إحدى عــشرة قصــة قصــيرة جمــيلة. يتضح ذلك فى العناوين التى يضــعهــا لهذه الفصول، وبعضــها مأخوذ فعلا من عناوين قصص قــصيرة من مثل «مكان نظيف حسن الأضاءة» لهمنجــواى ويتضح بصورة أشد، وأكثر امتاعا فــى أسلوب معالجته للمادة الفنيــة التى اختارها للمناقشة فى هذه الــفصول. إن المؤلف لا يقعد كــثيرا، ولا يقنن كثيــرا وهو لا يعمل على مستــوى نظرى، أو فى فراغ. إنه يضع يديه بل يغرقهما فى النــصوص، ويشعرك دائماً بأنه يعمل فى دائرة اختصــاصه الضيقة التى يعرف دروبها ومسالكها تمام المعرفة. إنه ناقد متواضع، لا ينظر إلى النص من عل،

وإنما يعــمل دائمــاً من خلالــه، إنه لا يحمل صــولجــانا يســيطر به، ولكنه يحــمل مصباحا يضيئ به. وليس معنى هذا أنه يفسر ولا يحكم، وإنما معناه فحسب أنه لا يحكم إلا بعد أن يفسر، ويكون التفسير نفسه طريقه إلى اقتراح الحكم.

وفى الكتاب دراســات لأدب «ترجنيف» «وموباسان»، و«تشـيكوف» «وكبلنج» و«جويس» و «كاترين مانسفيلد» و «اسحق بابل» و «مارى لافن».

ولقد درست أعمال هؤلاء الرواد مرة بعــد مرة، ولكن ليس معنى هذا أن كتاب فرانك أوكونور مجرد دراسة أخرى تضاف إلى قائمة هذه الدراسات. إنه يقدم لمسة جديدة وهى لمسة شــخصية فى أغلب الأحيــان لفن كل واحد من هؤلاء تظهره فى ضوء جديد، وتضــيف إليه بعدا جديدا، وليس هذا مبالغــة، لم يكن له قبل قراءة هذا الكتاب. إن المؤلف يستخدم طريقته الدقيقــة فى الاختيار، باعتباره كاتب قصة قــصــيرة، فى وضــع يده على النقــاط ذات الدلائل الفنيــة فى فن كل واحــد من هؤلاء، أو بعبارة أخــرى يقف على منعطف الطريق لتتاح له رؤية جوانب مــتعددة من فن كل واحــد منهم فى وقت واحــد. كذلــك فهــو يشــد أبصارنا إلى المحــور النفسى والفنى الذى يدور عليه إنتــاج الفنان، فكأننا بعد ذلك نقرأ هذا الفنان أول مرة حين نقرأه فى هذا الضوء الجديد.

إن ترجنيف يصــدر عن موقف واحــد متــكامل، إليه تعــود كل المواقف، وهو موقف الفنان، الحــساس، الشاعرى، المفكر، الذى لا يرضى عن نفــسه لكل هذه الصفات، ويرى أنه مــثل هاملت الذى لم يفعل شيئا، لمدة طويلة، ســوى أنه قعد يناجى نفــسه، بينمــا هو مــعجب كل الأعــجاب بالنــاس العمليين الأقــوياء، الذين يمثلهم، فى نظره، كــيشوت. فى قــصتــه «خوروكالينتش» يقــدم لنا الأول على أنه فظ، وقوى، وذكى، وعــملى، بينما الآخر حــالم، يعزف على البــالاليكا، ويقدم

لنا خور على أنه لا يعرف القراءة والكتابة، ولا يرى أنه فى حاجة إلى شيء يتعلمه من الكتب، بينما كالينتش يجيد القراءة والكتابة، ومن خلال هذه النقطة، التى يركز عليها المؤلف تركيزاً بالغا، يعرض لفن ترجنيف القصصى، ولأعماله ذات الطول النسبى، محددا الفروق الفكرية والفنية بين القالبين.

وموباسان، فى نظر المؤلف، هو أبو البغايا التعيسات، اللائى يقدمن من التضحيات فى الواقع مالايقدمه هؤلاء الذين يقبلهم المجتمع على أنهم شرفاء، واللائى تحفل نفوسهن بالمشاعر الدينية العميقة التى تتناقض تماما مع وظيفتهن فى المجتمع. هنا يقرر المؤلف، بطريقة قاطعة، وقوع موباسان تحت التأثير المباشر لفلوبير. إن عالم موباسان عالم مقبض ، والموضوعات التى يعالجها موضوعات تصل أحيانا إلى حد الإقذاع، ولكنه كان منفعلا بها، ومن ثم تتحول على يديه، إلى قصص جميلة. لقد كان فنانا أصيلا، وشخصية ضعيفة فى الوقت نفسه، وكانت منابع إلهامه جنسية، والجنس منبع خطر للإلهام، إذ سرعان ما تصبح القصص، التى كانت فى أصلها احتجاجا عاطفيا على استغلال الجنس، وامتهانه، مجرد طريقة أخرى لاستغلاله، وامتهانه، لكن موباسان كان مخلصا لفنه، «وللجماعة المغمورة» التى اختارها موضوعا لذلك الفن، وهى جماعة البغايا. وقد دعاه ذلك الإخلاص إلى أن يعيش الحياة الجنسية لهذه الجماعة المغمورة فى زمنه، ويموت موتها، كل ذلك ليتمكن من كتابة قصتها على نحو جيد وصادق. إن الطبيب الذى أشرف على علاج موباسان فى المصحة العقلية سجل عنه العبارة التالية فى أيامه الأخيرة: «إن السيد دى موباسان يرتد إلى الحيوانية». وهكذا يصدق الكلام القائل بأننا نتغنى بالشئ حتى ننتهى إلى الحلول فيه.

أما نقطة الارتكاز فى موقف تشيكوف الفنى والنفسى، فى نظر المؤلف، فهى

أنه أستطاع، وهو ابن رقيق من أرقاء الأرض، أن يعتصر من نفسه دم العبودية قطرة قطرة، حتى أحس، وهو يستيقظ ذات صباح، أن الدم الذى يجرى فى عروقه دم حقيقى، وليس دم عبد. فى هذا الفصل يعطى المؤلف عناية خاصة لأثر موباسان على تشيكوف فى مراحله الأولى، ويحدد السنة، التى استقل فيها تشيكوف كفنان، بعامه السادس والعشرين، حين استطاع أن يعمق فى نفسه الإحساس بالشقاء الإنسانى. ويتضح هذا الاستقلال، على وجه التحديد، في قصة كقصة «الشقاء» التى يفقد فيها سائق عربة عجوز أحد أبنائه ويحاول أن يشكو همه لزبائنه الأغنياء المشغولين عنه. ولما لم يمنحه أحد الوقت، ولا المشاركة الوجدانية المطلوبة يذهب آخر الليل إلى الحظيرة ليشكو إلى حصانه العجوز، أملا فى أن يجد لديه مالم يجده عند أخيه الإنسان. هنا يحلل المؤلف العوامل التى حكمت تطور القالب عند تشيكوف، وملامح فنه، من تركيزه على الآثام الصغيرة، باعتبار أنها هى التى تهدم الشخصية الإنسانية، وليست الآثام الكبيرة، ومن تسلط فكرة الإحساس بالتفرد الإنسانى عليه. إن تشيكوف عدو للزيف، ومولع بكشفه، وهو يؤمن بالحياة إيمانا وحيدا ومحزنا، ولكنه إيمان جميل. وجماعته المغمورة التى أوصل فنه لنا من خلالها هى جماعة المثقفين الذين كانوا يعاملون بوحشية فى روسيا القيصرية كالأطباء والمدرسين.

وعندما يتقدم المؤلف لدراسة فن كبلنج يعلن حبه لبعض أعماله، وتردده فى الوقت نفسه، فى أن يسلكه بين الرواد من أمثال ترجنيف، وموباسان وتشيكوف. وهو، على الرغم من حبه له فى بعض ما كتب، يتهمه بالزيف منذ القصة الأولى التى يختارها له، وهى قصة «البستانى»، وعيب كبلنج فى نظر المؤلف، أنه لا يحتفظ بعينه مفتوحة على الموضوع الذى يعالجه، وإنما يفكر فى الجمهور، وفى التأثير الذى يمكن أن تحدثه القصة عليه. هذا الأحساس بالجمهور، على حساب

الإحساس بالموضوع، يورط كبلنج فى الأسلوب الخطابى الذى ينزل إلى مستوى الدموع، والضحك، والغضب، كما أنه يجعل قصصه أقرب إلى الميلودراما الفيكتورية منها إلى القصة القصيرة الحديثة. ومن العيوب الأخرى الخطيرة عند كبلنج أنه لا يتحدث إلى قارئه بصوت إنسانى متوحد ولكنه يتحدث على أنه واحد فى مجموعة. إنه عضو فى جماعة الطبقة الحاكمة فى الهند فى القرن التاسع عشر. إن كبلنج أخفق فى أن يتناول الموضوع الوحيد الذى يجب أن يتناوله كاتب القصة القصيرة، وهو الإحساس الإنسانى بالانفراد. إنه لم يقل أبدا مع بسكال: «إن الصمت الأبدى لهذه الأماد اللانهائية يرعبنى».

وفى الفصل الذى يعقده المؤلف لقصص جويس القصيرة يحاول أن يجيب عن سؤال مهم مؤداه لماذا توقف جويس عن كتابة القصة القصيرة بعد قصة «الميت» (ضمن مجموعة «أهل دبلن»)؟ هل كان ذلك لإحساسه بأنه لم يكن كاتب قصة قصيرة، أم كان لإحساسه بأنه استنفد كل ما يمكن أن يفعله فى هذا القالب بالذات؟. ويبدو أن المؤلف يميل إلى الجزء الأول من الإجابة، فهو يقول إنه من الصعب أن نتصور قصاصا حقيقيا مثل تشيكوف يتوقف عن كتابة القصة نهائيا، كما أنه من الصعب أن نتصور شاعرا مثل كيتس يتوقف عن الشعر الغنائى. ويستعرض المؤلف «أهل دبلن» استعراضا شبه تاريخى ليرى كيف تطورت موهبة جويس فى فن كتابة القصة القصيرة، مركزا طول الوقت على الطاقات الغريبة التى فجرها فى اللغة، حتى نقلها من وسيلة توصيل إلى وسيلة تصوير. وأخيرا يصل بين موضوعات القصة القصيرة عند جويس، وبين أعماله الروائية مثل «صورة الفنان فى شبابه»، ««ويوليسيس»، مبينا أن هذا العالم ذا الموضوعات الخطيرة لاصلة له بعالم القصة القصيرة الذى ينبغى أن يخلق المآسى من الأحداث الصغيرة.

ويكشف أوكـونور فى الفصل التـالى عن سر الأسطورة التى أحـاطت بكاثرين مانسفيلد، والتى تصورها على أنها الفنانة النارية التى تتزوج من رجل غبى محروم من قوة الخيال الخالق، فيرى أنها أسطورة مبالغ فيها. وفى محاولة لتفسير أعمالها، وبخاصة القصص التى تدور حول موضوع الجنس، يذهب إلى أن كاثرين مانسفيلد كانت لديهـا اتجاهات تدخل فى مجـال «الشذوذ الجنسى»، حـيث تباهت بتجـاربها الجنسية، اعتقادا منها بأن الامتـياز الفكرى الذى حققه الرجال إنما يعود إلى الحرية التى يتمتـعون بها، دون النساء، فى إشبـاع غرائزهم الجنسية. ومن هنا فـهى كاتبة مـصطنعـة، لم تضع قلبـهـا فى أى من أعـمالهـا، وإنما وضـعت مكانه الإفـراط العاطفى. يضاف إلى عنصر الاصطناع هذا عندها أنها أخفـقت فى أن تتخذ لنفسها «جماعـة مغمورة»، وتلك مسـألة أساسية في فن القصـة القصيرة كمـا سبق. لقد كانت كاثرين مانسـفيلد امرأة ذكية، وجريئة، ومسـترجلة، ولكنها كانت على خطأ من البـداية إلى النهاية. وقـد أدركت ذلك فى أخريات حـياتهـا، حين كتـبت عن إحدى شخصـياتها تقول «لقد عاشت، منذ أقدم وقت يمكن أن تـتـذكره، حياة هى صـورة طبق الأصل للحـياة المزيفـة». ويعـرض المؤلف لبعض المشـابه بينهـا وبين تشيكـوف، ولكنه يذهب إلى أنها لم توفق مطلقـا فى استـخدام طريقة تـشيكوف الفنية استخداما صحيحا. إن القـصص التى تستحق الإعجاب عند كاثرين مانسفيلد هى القصص التى كتبتهـا بعد موت أخيها عن حياتهما معا، وعن طفـولتهما بصفة خاصة، حيث اسـتطاعت أن تنفذ بطريقتها الخاصة إلى عالم مـا وراء الشعور نفاذا يذكرنا بما فعله بروست.

بعد هذا الفصل من النقد القاسى لفن كـاثرين مانسفيلد يأتى فصل عن د. هـ. لورنس. وكنت أتصـور أن يلي بعد لـورنس مبـاشرة الفـصل الذى عقـده المؤلف لكوبارد، ذلك أن بين هذين الكاتبين أرضا مشتركـة يلح عليها أو كونور دائما هى

انحدارهما معا من الطبقة العامة الإنجليـزية، ومحاولتهما معا التخلص من رواسب هذه الطبقـة. غير أن الفصلين اللذين يتـحدثان عن لورنس وكوبارد يفصل بيـنهما بدراسة لفن همنجـواى. يقارن المؤلف في دراستـه للورنس بينه وبين كوبارد. إن الأول فنان بالغريزة يسـتطيع أن ينفذ إلى العالم الطبـيعى نفاذا لا يشاركه فـيه فنان آخر، أما كوبارد فهو خجول متأن، يقوم فنه على الملاحقة الدقيقة التى تستطيع أن تبنى منظرا طبيعـيا بدقة فاحصـة لا يقدر عليها لورنس. إن لورنس يفقـد نفسه فى المنظر الطبيعى، أما كوبارد فإنه يختزنه ليـتأمله فيما بعد. ويستمر المؤلف فى تحليل فن لورنس فى القصة القصيرة، ويحص العوامل العامة التى أثرت على فنه كتعليقه أهمية بالغـة على الغريزة وهو فى ذلك متأثر بروسو الذى يـؤمن بالرجل الطبيعى، وكتألمه من المجتمع الطبقى، وسعيه المتواصل للانتقام فى فنه من ذلك المجتمع عن طريق الإذلال الجنسى لأفراده. وهنا يناقش المؤلف مـسألة لابد أن تعرض لكل من يدرس فن د . هـ لورنس، وهى مسـألة استخدامـه للجنس. إن أوكونور يرى أن الجنس مرتـبط عند لورنس، من بعض الوجوه، بتـجربته الـصوفيـة مع الطبيـعة. وتتحقق هذه التجربة عنده بالاتصـال العضوى الكامل، وهى تمثل مرحلة تطور من عهد الطفولة، قبل أن يتحدد الجنسى تحديدا فعليا. وبهذه الطريقة وحدها يمكن أن يفسر التـوهج العجيب الذى يظهر عند لورنس عندما يصـور والديه اللذين يتصلان به اتصالا حتـميا، كذلك يربط المؤلف بين الاتصال العضـوى، والأحساس الدينى عند لورنس، فنحن، من وجـهة نظر لورنس، نـتقبـل قذارة جارنـا، ومضايقـاته، وقسوته كما فعل السيد المسيح، رجاء أن يغفر لنا عن هذا الطريق. ولايترك المؤلف د. هـ. لورنس قبل أن يدرس تطور الإنتاج القـصصى عنده. وهنا يقارن بينه وبين جويس فى التجارب اللغوية الجديدة التى أدخلهـا على إنتاجه المتأخر، ثم يعود إلى مقـارنته بكوبارد فى عدم الرضـا الاجتماعى، والحـرص على الهروب من بيئـته،

فـيهـيئ أذهاننا لكوبارد، ولكنه ينـتقل إلى همنجـواى، وهو فى هذا الفـصل بين لورنس وكوبارد غـير مبرر فى نظرى، كـما أشرت، ولذلك فسـأتحدث عن دراسة المؤلف لكوبارد أولا، ثم أعود إلى همنجواى.

كان أحسـاس كوبارد الطبقى أشد من إحسـاس لورنس، وذلك لأنه لم يحصل على أى قدر من التعليـم. وقد مر بطفولة قاسـية صورها في بعض قصصـه بنغمة رهيبة من الحزن ورثاء النفس. ومفتاح فن كوبارد، عند المؤلف، هو الإيمان بالحرية الشخصيـة. ومن مميزاته الكبرى أنه عرف تشيكوف وموباسان فى فتـرة متأخرة من حياته، فلم يقلد طريـقة أى منهما. والحق أنه لم يجعل من تقليـد أى إنسان هدفا له، وإنما كان هدفه الوحيد الإمساك بتلابيب القارئ، وجعله ينصت . ولذلك فهو أحيانـا يذكرنا بتشيكوف، وأحـياناً بموباسان، وأحيـانا بالقصص الشعبى، وأحـيانا بالوصف الخـاطف فى أدب الرحـلات، ولكنه جـذاب دائماً. ويمتـاز فن كـوبارد بالتقاط الأحداث العابرة، التى لا تلفت نظر أحد، وتفجـيرها حتى يصنع منها شيئاً ذا بال، وهو يستفيد كذلك من الشئ الطارئ العرضى أبعد استفادة حين يحله بؤرة الاهتمام لديه. وعندمـا يصف أهل طبقته، يعطى الحرية الشخـصية التى نجح هو نفسه فى تحقيقها، إدراكا جديداً، أما حين يصف أهل الطبقة الغنية فإنه يكاد يغرق فى رومانتيكية المال والجاه.

ونعـود إلى همنجـواى لنرى أن المؤلف يبـدأ الحـديث عنه مؤكـدا مـدى تأثره بالأسلوب اللغوى الذى طوره جويس فى قصصـه، وكيف أنه فاق أستاذه فى هذا المجـال حين نجح في تطبـيق هذه الطريقـة لا على السرد فـقط، بل على الحـوار أيضا. وفـى معرض التـدليل على ذلك يضـرب المؤلف مثـلا من قصة همـنجواى «تلال مثل الفيلة البيض»، وإن كان ينتقـد هذا المثل لغلبة عنصر السرد عليه، ومن ثم فإن تأثيره المسرحى تأثير ضعيف. وفيـما عدا ذلك، كان همنجواى كاتبا عمليا،

ولم يكن كاتبـا باحثا مثل جـويس. وهو قادر على تخيـر أية حداثة، مهمـا كانت ضئيلة، وتحويلها إلى شيء يقـرأ الآن، ومنذ ربع قرن، بإعجـاب ومتعـة، وتظهر قدرته هذه بصـورة أوضح عندما تكون المادة جد ضئيلة، وعندما يتحـتم عليه أن يعتمد كلية على مقدرته كـكاتب. لكن العيب الحقيقى فى همنجواى يكمن في أنه كثيرا ما يعتمد على فنه التكنيكى لـتغطية مادة تافهة، ويمكن أن توصف طريقته فى كثـير من قصـصه بأنهـا «تكنيك يبحث عن موضـوع». والمؤلف لا يوافق على أن يأخذ التكنيك زمـام الأمر فى القصة القـصيرة حتى يتـحول بها إلى فن «صـغير»، وهو يرى أن أى فن حـقيـقى إنما هو زواج بين أهمـيـة المادة، وطريقـة المعالجـة. ويعود، مـرة أخرى، إلى قصة «تلال مـثل الفيلة البيض» ليقـرر أن همنجواى فى سبيل اهتمامه بالشئ المفرد المهم الوحيـد فيها، وهو موضوع الإجهاض الذى يريده العاشق ولا تريده المعشوقة، يهمل إمداد القارئ بالإجابة عن مجموعة ضرورية من الأسئلة التى تحدد نوع رد الفعل عنده. إن الجماعـة المغمورة عند همنجواى جماعة متـصلة بالترفـيه أكـثر مما هى متـصلة بالعمل، وهـى جماعـات السـقـاة، ومدربى الخيول، ومصـارعى الثيران، وما أشبه ذلك، وحتى الحـرب تؤخذ عنده على أنها تسلية وترفيه عن الطبقات الثرية التى لا عمل لهـا. غير أن هناك شيئا واحدا يمجده همنجواى دائماً وهو الشجاعة الجـسمانية. إن المؤلف بعد كل هذا الكلام عن أدب همنجـواى يقرر فى نهـاية الفصل أن الوقت لم يحن بعـد للوصول إلى أية نـتائج قاطعة بالنسبة له!

ثم يبدأ المؤلف كلامـه عن الكاتب الروسى بابل بمقارنته بهـمنجواى فى أن كلا منهما كان رومنتـيكيا عنيفا، ولم يحدث أن حفل بالحـب والرحمة والسلام. ويرد المؤلف هذا العنف إلى الطفـولة القاسيـة عند كل منهمـا مع اعترافـه بأنه لا يعرف شيئاً يذكر عن طفولة همنجواى!. يهتم بابل بالقالب اهتماما شديدا مثل همنجواى

ولهمـا معـا منبع مشتـرك في فلوبير. وخـيال بابل الجامح هو الـذى ساعده كـما ساعدته طـفولته الذليلة المضطهدة على تصـوير قطاع الطرق بكل فخر، وبوحـشية زاهية ألوان، لكن هذا التصوير أبعـد ما يكون عن الواقع فى نظر أوكونور، الذى يخالف فى ذلك الناقد تريلنج كاتب مقدمـة الترجمة الإنجليزية لأعمال بابل. على أن المؤلف لا يهتم بكون بابل رومانتيكيا أو واقعيا قدر اهتمامه بالصراع الذى عاشه بين المثالية والانطواء، وبين المادية وشهر الـسلاح. هذا الصراع الذى أخصب حياة بابل الفنية، والذى عالجـه في مجموعة من قـصصه حتى انتهـى عنده إلى تفضيل حاسم للمـادية، وشهر السلاح. إن بابـل، فى نظر المؤلف، كذاب عبقـرى، وقد بالغ فى وصف مظاهر الـعنف، لا لأنه كان يـصف ما رأى، وإنما كـان يصف مـا اعتقد أنه ينبـغى أن يرى. وعلى كل حال فإن المؤلف يفضل قصـصه المتأخر الذى يصور فيه التناقض بين الشيوعيين واليهود.

وأخـيراً يتـحدث الكتـاب عن أدب مارى لا فن على وجـه الخصـوص، وأدب النهضـة الأيرلندية على وجه العـموم. إن أدب مارى لافن لم يهـتم كثيـرا بالثورة الأيرلندية، وأدبها غريب على الإنسان الأيرلندى العادى، من حيث إنه لا يرى فيه أثرا لأسلافه، ففى هذا القصص من طعم القـصص الروسى أكثر مما فيه من طعم القـصص الأيرلندى. إن أفـكارها مـرتبطة بالأفكار الاجـتـمـاعـيـة فى العـصـر الفيكتورى، ولديها حساسية دينية بالغة ككل الأيرلنديين. أما طريقتها الفنية فتقترب من طريقة الروائى فى الاهتمـام بالمنطق ، منطق الماضى والحاضر والمستقـبل، أكثر مما تقتـرب من طريقة كاتب القصـة القصيرة الذى يولع بالحـاضر، ويرتفع عنه فى نفس الوقت ارتفاعا يرى منه كلا من الماضى والحاضر واضحا بنفس الدرجة.

وفى الخاتمة حديـث عن بعض النصائح العملية فى فن كـتابة القصة القـصيرة.

لابد أن يهتم الإنسان بالموضوع، ولابد كذلك من أن يسقط الموضوع إلى قاع الذهن، ولابد فيها من البناء العضوى، وهنا يعقد أوكونور مقارنة بين القصة القصيرة والمسرحية مؤكدا الروابط القوية بينهما. كذلك لابد من إطلاق السراح للخيال، ومن التركيز، والاستغناء عن كل ما هو غير ضرورى، والاحتفاظ بكل ما هوضرورى، والحذر من الاسترسال فى الكتابة الجميلة لذاتها والتى لا علاقة لها بما يريد الكاتب أن يقول، ثم إعادة القراءة، وأعادة الكتابة. إن الكاتب إذا لم يستطع قراءة إنتاجه الخاص عشرات المرات فليس له أن يتوقع من القارئ أن يقرأ ذلك الإنتاج مرتين. ويعترف أوكونورد بأنه أعاد كتابة كثير من قصصه عشر مرات، وأعاد كتابة بعضها خمسين مرة!. وهكذا ينتهى الكتاب بعد أن رسم معالم فن القصة القصيرة من خلال التحليل الدقيق لفن مجموعة كبيرة من روادها.

إن هذا الكتاب واحد من مجموعة كتب قليلة تتناول القصة القصيرة بالدرس النظرى، غير أنه يمتاز عنها بالبعد عن التتبع التاريخى، والتفصيلات المرهقة عن شروط القصة القصيرة، وخصائصها. إنه إقرب إلى حديث أحد محبى القصة القصيرة عنها منه إلى دراسة متخصصة. وقد أحسست حين قرأته أول مرة، ولا أزال أحس، أن المؤلف كان قاسيا مع بعض الكتاب الذين عالجهم، وبخاصة كبلنج وكاثرين ما نسفيلد، ولكننى لم أحس فى أية لحظة أنه كان غير صادق فى هذه الأحكام. إن هذا هو ما يعتقده، وقد قدم من النصوص ما يبرر رأيه، وإن كان هذا الرأى لا يمكن أن يكون الكلمة الأخيرة بطبيعة الحال.

كنت أرجو ألا أختتم هذا المقال بكلمة تقليدية عن مدى فائدة الكتاب للقارئ العربى، ولكن يبدو أننى سأفعل ذلك. إننى أعتقد حقيقة أن الكتاب مفيد للقارئ العادى، وللقارئ المتخصص، ولكاتب القصة القصيرة. ومن الأسباب التى تزيد

من اقـتناعى بهذا، عـلاوة على مـا ذكرته من قـبل من أنه يقـدم فى كل رائد من الرواد الذين درسـهم رأيا فريدا (على كثـرة ما قـدم فيهم الـدارسون من آراء) أنه يتناول بالتحليل وبالتعريف كاتبين روسيين يخيـل إلىّ أن معرفة القارئ العربى بهما محدودة، إذا قـيست بمعرفتـه بترجنيف، أو موباسان، أو تشـيكوف. هذا الكاتبان هما ليسكوف الذى تناولـه فى المقدمة فأعلن أنه فنان لم يأخذ حـقه خارج بلاده، ووصل فنه بحميـا الفن الشعبى، ووضح بعض أعماله، واسحـاق بابل الذى عقد عنه فصلا سبق الحديث عنه.

* * *

الفصل الرابع

ومـــا إليـــه

حريـــة الإبـــداع وحرية التلقى

روى يونس بن حبيب عن عمرو بن العلاء قال:

«ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقله، ولو جـاءكم وافراً لجاءكم علم وشعر كثير»(ابن سلام فى «الطبقـات»، ط شاكر ـ السِّفْر الأول ص٢٥). لماذا ضاع أكثر التراث العربى، ولم يصل إلينا إلا أقله؟ وهل كان ذلك قتلا على سبيل الخطأ ، أو قتلا على سبيل العمد؟ إن كـانت الثانية فهى «الرقابة»، ويكون معنى ذلك أنها داء قديم. على أن قتل النص المدون تم فى تاريخ البشرية على نحـو أكثر بشاعة؟ فقد أحرقت الكتب وأغـرقت، بل لقد انتقل القتل فى أحـيان كثيـرة من النصوص إلى ذوات مؤلفيها؛ فياله من فـزع ذلك الذى يسببه النص الإبداعى لمن يقتله، أو يقتل مؤلفه، وما هو عند النظر سوى كلمات مسودة على الأوراق!

على أن «الآخر» ليس وحده هو الذى يراقب «فالأنا» أيضا تراقب: أتأمل حالى وأنا أكـتب هذا الكلام، فأرانى أثبـت وأمحـو، وأبوح وأضمـر، وأزيد وأنقص، وأختـار من بين البدائـل التى ترد إلى ذهنى، وأبنى وأهدم، وأقيم إطارا ثـم أعود فأكسره، وحين أصبح على وعى بهذا كله ـ ولست وحدى الذى يفعل هذا ـ أعلم أننى أقـوم بنوع من «الرقابة» على مـا أكتب. إن حـريتى فى الكتابة كـاملة، وأنا أراقب كتـابتى على نحو تطوعى ، ولكنه ضرورى، وبدونـه أجد نفسى غيـر قادر على التـقدم في العمل خـطوة واحدة. وأنا أفعل ذلـك مراعاة لاعـتبـارات عدة؛

مقتضـيات صناعة الكتابة، وطبيعة الموضـوع الذى أعالجه، وحال المتلقى وإن كنت لا أعرفه. أفعل هذا كله سعيدا به، لأنه وسيلتى في الوصول إلى هدفى ، وبدونه تتقطع الخيوط بينى وبين قارئى المحتمل.

دعنا إذن نتفـق على أمر له صلة بما قلتـه للتو، وهو أمر ينبـغى ألا يثيـر جدلا طويلا: الإبداع نقض وإبرام، فـوضى ونظام، أوهو فـوضى تتحـرش بالنظام، أو نظام يتحرش بالفوضى. إنه نوع من «الفيروس» الذى يـتسرب إلى الجسد (أقصد: المجتمع) فيـهزه هزاً عنيفا، وقد يغادره والجـسد أكثر تعافيا، وقـد يغادره وقد دمره تماما. والجـسد المتـعافى يطور لنفـسه باسـتمـرار عاداته الضـارة، ونظمه الفـاسدة ومؤسـساته المترهلة، وهو كثـيرا ما يكرس القـسوة والظلم، ويقلب الحق باطلا، والباطل حـقا، والإبداع يسـتمر فى مناوشـة المجتمع، يتـقاطع مـعه عند اللزوم، ويتـوازى معـه عند اللزوم. على أن الإبداع، قد يفـقد أحـيانا هدفـه، لأنه فـقد السيطرة على الرؤية الصـحيحـة، بفقدان السيطرة عـلى الوسائل الصحيـحة ـ من اللغة الحية والتشكيل الديناميكى والصدق العـقلى والعاطفى والاكثرات الاجتماعى والأخلاقى ـ فيـسقط فى شرك ممالأة المجتمع، فـيمدح على غير أسـاس، أويهجو على غيـر أساس، أويتملق الرغـبات البشـرية القريبة، أو يتـبنى العلاج عن طريق قعقعـة الصدمات العنيفة، عوض العلاج بصـمت سريان الإشعاع الواسع الطيـف، وهذا هو الإبداع الزائف الذى سأعود إليه بعد لحظات.

والمجتـمع الذى يميل إلى الدعة (وهو عـادة يسمـيهـا الاستقـرار) حسـاس تجاه «الإبداع» (أليس مشتقا من أصـول تشترك فيها معه «البدعة»؟) وهو مـستعد لكبته وقهره، ومستـعد عند الضرورة للقضاء عليه. على أن الإبداع بدوره مشتـبه، فثمة الإبداع الأصيل والإبداع الزائف (وأنا على وعى بما بين كلمتى الإبداع والزيف من تناقض، ولكننى لا أجد الآن فى ذهنى عبارة أفضل).

ثمة «البكاء» وثمة «التباكى»، والمشكلة أن القشرة الخارجية لكل منهما واحدة، وأنت تظلم المجتمع إذا طالبته بالتمييز بينهمـا دون أن تؤهله لذلك، وكيف يتسنى له ـ وهو لم يتـدرب على ذلك ـ أن يمحـص، ويفـرز، وينخل، ويتـســاءل، ويفكك، ويركب، ويفترض المقدمـات الصحيحة، ويستخلص النتائـج الصحيحة؟ ذلك بالأحرى عـمل دارسى الإبداع الذين نسميهم نقـاد الأدب؛ هؤلاء الذين جاد عليهم المجتمع بما جعلهم مؤهلين نوعيا للنظر فى نصوص الإبداع، وتمييز الصحيح عن الزائف. لكـنه ـ والحق يقـال ـ ليـس واضـحـا لى أن النقـــاد قـد أدوا هذا الواجب. إن قسما منهم لا يزال يحوم حول النص، ولا يدخل فى صميمه، وآخر يطيل فى حديث النظريات المستوردة، فإذا أتى إلى النص لا يضيف شيئاً ذا بال إلى ما يفعله القسم الأول. وبالإضافة إلى هذين القـسمين من النقاد ثمة آحاد يغازلون الثقـافة الغـالبة، ويطوعـون النص العربى إلى آخـر الصيـحات المسـتخـدمة وراء الحدود، ويهمشون أعمالا أساسية لأنها لا تستجيب لمطالبهم، ويفرضون أعمالا لا قيمة لها لأنها تحقق أغراضهم، ومعظم هؤلاء ليسوا مؤهلين أصلا للنظر فى النص العربى.

لقد أسهم إهمال النقاد فى أداء واجبهم فى بقاء الإبداع الأصيل دون درع واقية من سطوة «الرقابة الخارجـية» عليه. على أننى أحب أن أقول إن الرقابة الخـارجية ذاتها أنواع وأشكال؛ فهناك الرقابة البصيرة التى ترى أن الإبداع مقوم ضرورى من مقومات المجتـمع، وأن إعادة تشكيل العادات والتقاليد الاجتمـاعية ضمان لاطراد التقـدم، وأن هذا كله رهن بحرية الإبداع، وهناك الرقـابة العميـاء التى لا تميز بين الإبداع الحقيـقى والإبداع الزائف وتضع كليهما فى دائرة الاشتـباه، وهناك الرقابة العميـاء الشريرة التى تطول يدها الإبداع الحقـيقى بحجة تصـديها للإبداع الزائف، فتضمن بذلك وقوف المجتمع فى صفها.

ما أريد الوصول إليه هنا هو أنه فى غياب مـقياس نقدى علمى صحيح يقاس به الإبداع، ويميز الثمين من الغث، ستبـقى «الرقابة» لها اليد الطولى، ويبقى الإبداع الحقيقى مظلوما، كما يبقى الإبداع غير الحقيقى هو الطافى على السطح، ويكسب باستخدامه أصحاب المؤهلات الضعيفة، وتتخذه الرقابة غطاء ـ كما أشرت ـ لقهر الإبداع الحقيقى.

إن الأسباب التى يقدمها الرقيب عادة لمصادرة الأعمال الأدبية تنحصر فيما يطلق عليـه تجاوزا «الخط الأحـمر» فـيمـا يتصل «بالمحـرمات الثـلاثة»: الجنس والدين والسياسية. والرقابة عادة لا تلجأ إلى «التأويل»، وهى فى الأغلب الأعم لا تمتلك القدرة علي ذلك. إنها تأخذ الأمور بظاهرها، وعادة تشير إلى صـفحات بعينها فيها الواقع القريب، وليس الرمـز البعيـد. إنما يلجأ إلى «التأويل» أعـداء الرقابة الذين يدافعون عن الإبداع، وهم عادة يحاجون الرقابة بأن الإبداع رمز، ولا يمكن خلطه بالوقائع المباشرة.

وعند هذه النقطة نجد أنفـسنا ـ مرة أخرى ـ فى مـواجهة سؤال قـديم هو: ما معنى العمل الأدبى؟

بعد قرون عـدة من جهود المبدعين والنقـاد صحت مفاهيم متنوعـة لمعنى العمل الأدبى، مفاهيم أكثر من أن تحصى، ولكنها لا تتناقض مع ما سألخصه بعباراتى من أنه طائر الخيال الجـميل الذى لا يقدم لك الواقع مبـاشرة (لأنه لا يمكن أن يختلط بالتقارير الصحفية، أو الوثائق الاجتماعـية، أو المنشورات السياسية)، ولكنه يحتال على هذا الواقع بفن «الإيهام» المبـنى على الرمز والمجاز، فـيضع «الصورة» مكان الحقيقة الحرفية، ويجمع فى بؤرة واحدة الحقيقة المصورة، التى تتسع لما هو كائن، بالإضافة إلى ما كان، ومـا يمكن أن يكون، وهذا هو السبب فى أن النقد الأدبى ـ

وهو علم (أو فن) تحليـل الأدب ـ يعج بمصطلحـات من مـثل: الرمـوز، والمرايا، والعلاقات، والمجاز، والجنوح، والبـنية العميقة، والصورة، والاستعارة وما إلى ذلك، معلنـا حرصه في كل ذلك على النـأى بالأدب عن المباشرة التى تـوقعنا فى أسر الواقع الحـسى، والاحتـفاظ به فى نطاق الإشـارة التى تبقـينا فى نطاق النظر الحر؛ فـالمباشـرة هى «أم» الضحـالة. والرمز هو «أبو» العـمق، هنا لا مـحدودية الخـيال، وهـناك حدود الحـواس المعـروفـة، وهنا الستر التى تـلقى على الواقع بالغمـوض الفنى ليكتسب هذا الـواقع مزيدا من الوضوح، وهنـاك الواقع العارى الفج المجرد من التأويل.

وأخلص من ذلك كله إلى القـول بأنه ليس أدبا يستحق الـتسمـية عندى ــ ولم أره عند أحد غيرى ممن يعتد بقوله ــ ذلك الأدب الذى يتناول الجنس فى حدود ما نعـرفـه فى الواقع، أو يتناول الدين فى حـدود مـا نعـرفـه فى الواقع، أو يتناول السياسة فى حدود ما نعرفها فى الواقع. وهو إذا فعل ذلك عرض نفسه لأن يخرج من حدود التصنيف الأدبى، وصنف على ما هو عليه، ومن الممكن أن يدخل بهذا التصنـيف الجديد تحت طائلة القـانون، فيحـاكم طبقـا لقانون حـماية الآداب، أو حماية الأديان، أو قانون العمل السياسى.

أما الأدب الذى يستحق هذه التسمية، فمع أن موضوعه الحر الطليق لا يمكن أن يستثنى الجنس أو الدين أو السياسـة، فإن أسلوبه هو الذى يحدد هويته، وأسلوبه في جميع الأحـوال هو خلاصة ما ابتكره المبدعون، وطوروه، وعـدلوه، وأضافوا إليه، من تقـاليد للتعـبير ، عـاشت فى بيئـات مختلفـة، ولغات مخـتلفة، وأزمنة مختلفة، الكلمة الفاعلة، والرمـز المبين، والعلاقة الدالة، والبنية المؤثرة، والبدعة الأسلوبية المشمولة بالتـقاليد الحية، وكسر البناء فى سـبيل التوصل إلى بناء جديد،

وما إلى ذلك. أمـا البداية من الصفر، بـتقديم معنى خـاص بالإبداع لا يصدق إلا على مبدع بذاته، لا يشاركه فيه أحد، فشيء لم نسمع عنه أو عن شبيهه من قبل. وإذا ادعاه مدع فـإنما يكون ذلك للفت الأنظار فحسب، كـما يلفت المفلس الأنظار إلى ذاته عن طريق «قطع الـطريق»، أو كمـا يلفت الطفل المـعزول، العـارى عن المواهب، الأنظار عن طريق إفساد اللعبة الجميلة على الجميع. وأستأذن القارئ فى ضـرب بعض الأمثلة الغلـيظة: إن الجالس وراء البـاب المغلق للمـرحاض جـالس يقضى حاجته (نحن نعلم ذلك) والجـالس على قارعة الطريق لنفس الغرض جالس يقضى حاجـته (نحن نرى ذلك). الفعل واحد، والفـرق فقط فى أسلوب الأداء، ونحن نقبل فعل الأول، ونستنكر فعل الثانى، والزوجـان يتضاجعان فى الفراش، وإذا تضاجـعا فى الطريق العـام (وهما زوجان) سـيقا إلى شـرطة الآداب. الفعل واحد، وهو لا يجـرم فى الأولى، ويجرم فى الثانية، فلمـاذا؟ وهل نستطيع نحن النقاد أن نطور لأنفسـنا فى ضوء هذه الأمثلة ـ على غلظها ـ منهـجا نفرق به بين الأدب الذى يستحق هذه التسمية فندافع عنه، والأدب الذى لا يستحق هذه التسمية فنتخلى عنه؟

أقول ذلك كله فى أمر «الإبداع» و«الرقابة» أما تقديم النص الإبداعى فى مناهج الدراسة فله حديث أشرع فيه الآن.

يعلم المشتغلون بالتدريس الأكاديمى أنهم، حتى فى أكثر مناهج الدراسة تعميما، مطالبون بأن يختـاروا فيحـسنوا الاختيـار من بين الكم الهائل من الإبداع الأدبى، وهذا الاختيـار ضرورة حتميـة بديهية؛ لأن تناول كل شىء هنا فضـلا عن أنه غير ممكن فهو غـير مرغوب فيه، وذلك لأن الـدرس الأدبى لابد أن ينهض على قاعدة منهجيـة، ولا توجد قاعدة منهـجية تقول بتقـديم كل شىء، لكل أحد، فى الزمن المحدود؛ فتلك أمور ينبغى أن تراعى وإلا لما تحقق الهدف.

على أن مجرد الاختيار لا يكفى فى التدريس الأكاديمى، وإنما ينبغى أن يصحبه أن يكون هذا الاختيار متدرجا؛ فالمراحل الأولى ـ بالبديهة ـ غير المراحل المتوسطة، وهما غير المراحل المتقدمة، وهكذا ينبغى أن نحسب حساب البيئة، والزمان، وعمر المتلقى، وثقافته، ولأى هدف يسعى، وإلا كنا نعمل بدون خطة، ونخبط فى الظلام.

والفكرة الأساسية أن يكون المتلقى طرفا فى هذا النوع من التعليم، الذى هو عملية صناعية على كل حال؛ فبانتقالنا هناك من مبدع حر لمتلق حر نواجه هنا نوعا من الإبداع المختار (وهذا قيد) لمتلق مختار (وهذا قيد آخر)، وشرط نجاح هذه العملية أن يكون المتلقى مهيأ لفهم ما يتلقى، واستيعابه على نحو صحيح. وسأقصر كلامى على تناول الجنس فى مناهج الدراسة، وما يتبع ذلك ضرورة من الكلام عنه من خلال ما يمكن أن يقدم من شروح فى قاعات الدراسة.

إذا وقع اختيار الأستاذ على رواية تحتوى على صفحات تصف مشاهد جنسية، وكانت الرواية من الإبداع الرفيع؛ بأن يكون الجنس خيطا فى نسيج ديباجتها، وعنصراً أساسياً لا يتحقق بدونه غرضها النهائى، فعلى الأستاذ أن يكون مطمئنا إلى أن المتلقى معد إعدادا جيدا لتلقى هذه العمل، وذلك عن طريق القراءة الواسعة، والدربة المناسبة على تركيب مثل هذا النوع الأدبى، وعلى تحول هذا الخيط (أقصد عنصرالجنس) فى الرواية من حال حسية مباشرة إلى حال فنية رمزية، وعلى القدرة على إدراك الفرق بين «تصوير» الجنس فى عمل روائى «وتقريره» فى بحث اجتماعى. لابد أن يطمئن الأستاذ إلى ذلك، وإلا كانت النتيجة، التى تؤكدها لى خبرتى فى التدريس المتصل للنص الأدبى فى الجامعات على مدى أربعين عاما، على النحو التالى: سيفهم المتلقى لا محالة أن هذه الصفحات التى تعالج الجنس روائيا صفحات مقصودة لذاتها، وأن الجنس فيها هو

نفس الجنس الذى يعرفه (أو يعرف عنه) فى واقعه الخارجى، ولن تنزل هذه «النار» على قلبه بردا وسلاما، كما يمكن أن تنزل النار المنبعثة من لوحة فنية تصور النار، على قلب متلقيها المعد لذلك بردا وسلاما. وكيف تكون كذلك والمتلقى هنا لم يعد إعدادا سليما لتلقى هذه النار بوهجها الصحيح؟ . وإذا فعلنا ذلك نكون قد أخطأنا الهدف من نواح عدة: نكون قد ساعدنا فى تعميق الخلط الحاصل فى كثير من الأذهان من تطابق الواقع الأدبى والواقع المادى (فكرة أن الآداب تعكس جوانب الواقع كما تعكس المرايا الوجوه)، ونكون قد قدمنا خدمة تطوعية للرقيب المتربص بالعمل الأدبى، فيجد حجته التى تضمن له تعاطف الناس معه حين ينقض على هذا العمل، ونكون قد أسهمنا ـــ ربما عن غير قصد ولكن ذلك هو أخطر الجوانب ــ فى إحداث «الإثارة» دون إحداث «التطهير» (وأنا أستخدم المصطلحين هنا بالمعنى الأرسطى).

يقال : إنها «الحرية الأكاديمية»؟ وأقول : أية حرية؟ وهل نتحدث عن شىء دون أن نضع له «حدا»؟ إن الحد هو أول ما يقدمه المناطقة عند تناول أى فرع من فروع المعرفة، والمناداة بالحرية الأكاديمية دون تقديم تعريف لها مغالطة منطقية كبيرة، وهل يعقل أو يتصور أن ثمة حرية بدون حد أو حدود؟ ومتى كانت؟ وكيف وضعت موضع التطبيق؟ وماذا كانت النتائج؟ إننى أضع حذائى فى رجلى وملابسى على جسدى فى اللحظة التى أفترض فيها وجود «الآخر»، وقد يكون هذا ضد راحتى الشخصية. وأقوم بالحد من حريتى الشخصية على مدى يومى، بل ومدى حياتى، لأننى أعلم أن هناك أهدافا واعتبارات تؤكد لى هذه الحرية ولا تنفيها، ولذلك أضعها أمام اعتبارات راحتى الشخصية، أهدافا متصلة بالمجتمع فى مجمله، بل وبالحياة فى مجملها، تحتم علىّ التخلى عن «مساحة» من حريتى لأتيح «للآخر» مساحة فى حريته، وكيف تتناقض الحرية الأكاديمية مع الحرية الشخصية؟ ومن أين جاءت الحرية الأكاديمية؟ أهبطت من السماء أو تطورت على

الأرض في مسيرة المجتمع؟ وإذا كنا سنمـارس حريتنا الأكاديمية دون أن نعنى حتى بتقديم تعريف لها فهل نلوم من يصف الأكاديميين بأنهم «أصحاب البرج العاجى»؟

ثم ماذا عن حـرية الطرف الآخر؟ مـاذا عن حريتـه هو أو حريتهـا فى (الطالب والطالبة)؟ أليس هو، أو هى، الشريك الأساسى فى العملية التى بدأت منذ اختيار الأستاذ (بحريـته) هذا النص (بعينه) موضوعا للدراسـة؟ وماذا لو أن هذا الشريك يرى أن هذا النص ليس مناسبا؟ قد يرى ذلك لنقص فى تأهيله، ولكن من حقه ــ مادام الأسـتاذ لم يؤهله ــ أن تؤخذ رؤيتـه في الاعتبار، وإذا لم تؤخـذ رؤيته فى الاعتـبار نكون قـد راعينا جـزءا من الحرية، وأهدرنا جـزءا منها، والحـرية كل لا يتجزأ. هل نقـول إننا نعالج بالصدمة؟ وما نوع هذا العـلاج الذى لا يحتوي على شيء سوى الصدمـة؟ وكم من صدمة قضت على حـياة المريض لأنه كان محـتاجا إلى أسلوب آخـر من العلاج فى حـقيـقة الحـال! أو هل نؤكد حـرية «الأنا» على حسـاب حرية «الآخر» حـين نقول إن الذى لا يعجـبه الحال يمكن أن يـنسحب من «المشروع»؟ وأى نوع من نفى الآخر هذا، فى مناهج تتحدث عن الحرية»؟

أما كلمتى الأخيرة فأحب أن أجملها فيما يلى:

ينبـغى ألا «نراقب» الأدب ــ هذا شيء لا خلاف عليـه. ولكن الأدب ــ وهذا من صمـيم طبيعـته ــ من شـأنه أن يراقب نفسه. وهو كـذلك لأنه نقد للحـياة، وكيف يكون نقدا للحياة إذا لم يقدم أولا نقدا للذات؟ على أنه لا يراقب نفسه عن طريق التصالح مع الواقع أو الخضوع له، وإنما عن طريق التوصل إلى صيغة جدلية فعّالة مع هذا الواقع، يحـقق بها هدفه الدائم فى الهدم والبناء. أمـا تحدى عادات المجتمع وتقالـيده على نحو فج، دون إقناع هذا المجتمع بأن من مصلحـته التخلي عن هذه العادات والتقاليد، فدليل علـى قصور الرؤية الناشئ عن قصور الوسائل، وهذا من شأنه الإطاحة بالهدف ذاته.

من مشكلات الحداثة
ملاحظات عن لغة النقد العربي الحديث

إذا أردنا أن نلحق بركب العلم، وندخل بالدرس العربي مجال العصر الحديث، فأول ما ينبغي العناية به ضبط مصطلحات فروع المعرفة، وجعل اللغة العربية لغة دقيقة في شتى النواحي، قادرة على استيعاب الأفكار، مبرأة من التميع والإنشائية الزائفة.

والنقد الأدبي مجال من أصح المجالات لامتحان هذه الناحية، فهو تخصص دقيق من تخصصات الدرس الأدبي الحديث، وهو محتاج ـ لكي ينهض فيلحق بمثله في آداب الأمم المتقدمة ـ إلى نواح من التحرير والضبط تقع اللغة في مقدمتها.

إنه لما يسترعي النظر في تراثنا النقدي القديم حرصه الشديد على تحديد مجاله، وضبط مفاهيمه، والنص على أنواع المؤهلات اللازمة التي تميز العاملين فيه وتقريبه من أنواع المهارات الفنية الأخرى، والنظر إليه بصفته فرعا من فروع التخصص لا يلتبس بغيره، ولا يسع المرء إلا أن يقرر في دهشة أن هذا الإحساس الذي كان واضحا عند محمد بن سلام الجمحي؛ منذ ما يربو على أحد عشر قرنا من الزمان، لم يصبح حقيقة ثابتة في نفوس الناس حتى هذه اللحظة؛ فالنقد الأدبي لا يزال معناه متميعا غامضا ـ حتى من قبل رجاله أنفسهم ـ ولا تزال القضايا اللصيقة به ـ وفي مقدمتها قضية اللغة ـ محتاجة إلى إعادة النظر مرة بعد مرة.

يقول ابن سلام:

«وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات: منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه للسان».

وينبغي ألا نستاء من إلحاق النقد الأدبى بالحرف؛ فقد كان معنى كلمة الشاعر عند الإغريق «الصانع»، وكان لهذا المفهوم لديهم أثره الفعال فى وصل الشعر بالحياة على نحو من «المحاكاة» الفعالة التى لا تتوقف عند تصوير الأشياء باعتبار ما هى كائنة عليه، بل تتجاوز ذلك إلى تصويرها باعتبار ما ينبغى أن تكون.

أما النقد العربى فيعانى من مشكلات عدة، أولاها بالتناول على الإطلاق ما يتصل منها بلغته. ولغة النقد العربى الحديث موضوع طويل ومتشعب، ولكن ما يمكن ملاحظته دون تردد أن نوع اللغة التى استخدمها هذا النقد منذ بداية النهضة أسهم ــ ولا يزال يسهم ــ فى توسيع الهوة بينه وبين ما يجب أن يتوافر له من الموضوعية، والدقة، والانضباط.

ومن الواضح أن فروعا أخرى من «الإنسانيات» ــ كالفلسفة وعلم النفس وعلم اللغة وعلم الاجتماع ــ قد أحرزت تقدما ملحوظا في تطوير أدوات التعبير لديها، وفى ضبط وتحديد مفهوم المصطلحات التى تستخدمها. وكان هذا كسبا ميز تلك الفروع، ووضح حدودها، واقترب بها من الموضوعية المنشودة، فى حين ظل النقد الأدبى لدينا يتعامل ــ فى الجانب الأكبر منه ــ بلغة فضفاضة يعوزها الطابع العلمى؛ لغة قد تصلح وسيلة لاختبار القدرة على نوع معين من التعبير بصفته هدفا فى ذاته، ولكنها لا تصلح وسيلة لتوصيل الحقائق العلمية الموضوعية. وقد ساعد هذا النوع من التعبير على فصل النقد الأدبى عن المد الحضارى نحو الموضوعية، كما ساعد على أن يصبح النقد مطية ذلولا يتحول إليه كل من أخفق

فى فرع من فروع المعرفة الأخرى. وصدقت كلمة الآمدى فى «الموازنة»:

«ثم إن العلم بالشعر قد خص بأن يدعيه كل أحد، وأن يتعاطاه من ليس من أهله، فلم لا يدعى أحد هؤلاء المعرفة بالعين والورق والخيل والسلاح والرقيق والبز والطيب وأنواعه؟».

وهذه اللغة الإنشائية غير العلمية التى هى إحدى علل النقد الأدبى لدينا تأخذ أحد مظهرين: مظهر تقليدى لا يفرق بين اللغة باعتبارها وسيلة موضوعية للتعبير، وبين اللغة باعتبارها مظهراً لإظهار البراعة اللفظية، ويبدو هذا المظهر واضحا عند من ترتب لديهم وسيلة التعبير عن طريق حفظ القوالب اللغوية التقليدية، ونشئوا على التفكير في اللغة على أنها مجموعة من الأنماط الأسلوبية لا وسيلة اتصال حية. أما المظهر الثانى فيتجلى فى الجرى الأعمى وراء «الحديث»، والولوع باستخدام المصطلحات الغائمة والكلمات المترجمة على نحو عشوائى، ويكثر هذا عند هواة الثقافة الغربية.

وعندى أن هذا المظهر الأخير أشد خطورة على النقد، وأشد تعويقا له من المظهر الأول؛ ذلك لأننا فى المظهر الأول نواجه إنسانا صادقا مع نفسه ـ فى أغلب الأحوال ـ يعبر بالطريقة التى يعرفها، ويثق فى أنها الطريقة الملائمة للتعبير. أما فى المظهر الثانى، فنحن أمام إنسان يحاول أن يوهمنا ـ عن طريق الخداع ـ بأنه قد استقى الشىء من مصادره الأصلية الحديثة، وأنه على علم بمالا يعلمه غيره من مفاهيم ومصطلحات. وفى هذا نوع من تخريب الأذهان من شأنه أن يحجب الرؤية الصحيحة عن الناس، وهو ـ من ثم ـ يسهم بالقطع فى تخلف النقد الأدبى وتعويق نموه.

لم ينجح النقد العربى الحديث حتى يومنا هذا فى تطوير أدواته التعبيرية، وفى

تحديد لغة خاصة به، ولا أعنى باللغة الخاصة للنقد الأدبى أن تصبح له لغة رمزية كلغة المعادلات الرياضية أو الكيميائية، ولكننى أعنى أن يسيطر على مصطلحاته ويحدد مفاهيمها، فيصبح واضحا أن هذه اللغة ـ بهذه المفاهيم وتلك المصطلحات ـ هى لغة النقد الأدبى التى تحقق له أكبر قدر من الفاعلية العملية، وتميزه ـ فى الوقت ذاته ـ عما عداه من فروع المعرفة. وبهذا المستوى اللغوى وحده يمكن أن يكتسب النقد الأدبى نوعا من الاحترام الذى اكتسبته فروع أخرى فى انضباطها وموضوعيتها. وليس لنا أن نخشى على النقد الأدبى ـ إذا أصبحت لغته منضبطة إلى هذا الحد ـ أن يصبح هو نفسه علما؛ فمادته الأولى التى يتعامل معها ـ وهى الأدب الإبداعى ـ تحميه من هذا الخطر فى كل الأحوال.

ومما يتصل باضطراب لغة النقد الأدبى وتطورها أنه لم يحقق إنجازا يعتد به فى تحرير المصطلح النقدى وضبطه. والمصطلحات - فى كل فرع من فروع المعرفة - ثروة لغوية متطورة عن اللغة العامة ومستخدمة بمعنى خاص فى فرع خاص، وذلك يكسبها أهمية عامة حين تنسب إلى اللغة العامة، وأهمية خاصة حين تنسب إلى ذلك الفرع الخاص. وليس لدنيا ـ للحق ـ فكرة دقيقة تاريخية عن معانى المصطلحات النقدية الموروثة، ولا نجحنا ـ من ناحية أخرى ـ فى الاتفاق على إيجاد مصطلحات فى لغتنا الحديثة تناظر مصطلحات النقد الأجنبى الحديث.

ويمكن أن يتضح الاضطراب الكامل فى ذهن القراء من الأسئلة المتكررة التى يواجه بها الإنسان من الطلاب عن الفروق بين كلمات تستخدمها اللغة العربية مثل «الرومانتيكيه» و «الرومانطيقية» و «الرومانسية» و «الابتداعية»، وهى كلها مستخدمة فى مقابل مصطلح Romanticism أو الفرق بين «مسرح العبث» ومسرح «اللا معقول» فى مقابل مصطلح Theatre of Absurd أو عن الفرق

بين «تيار الوعى» و «تيار الشعور» فى مقابل مصطلح Stream of Consciousness وقد وصل البعض فى ترجمة هذا المصطلح حدا جعله معه «تيار اللاشعور» فعكس معناه تماما. وحتى المصطلحات الشائعة لا تزال تلقى فى تـرجمتها إلى اللغة العربية اضطرابا بينا، وخـذ مثلا مـصطلح Novel الذى لا يزال متـرددا بين «الرواية» و«القصـة»و «القصة الطويلة» الخ. أمـا الموقف الأحدث فى ترجمـة المصطلحات فقد تجاوز الاضطراب إلى «الإلغاز» مما جعل كثيرا مما يكتب الآن باسم النقد الأدبى مثيرا للسخرية ومثيرا للإشفاق!

كل ذلك يدل على أننا فى الوقـت الذى نشتـغل فيـه بأحدث القـضايا النقـدية وأدقها نغفل حقيقة أولية هى أن تحـديد المصطلحات والاتفاق على مفاهيمها ينبغى أن يكون البداية الصحيحة.

وتتوه الحقيقـة فى كثير من القضايا المثارة نتيجة لهـذا الاختلاط فى مصطلحات النقد الأدبى، ومن ثم فى لغته، وذلك لأن تناول المسـائل يتم على أساس مفاهيم متباينة، مما يجعل تقريب وجهات النظر أمرا صعبا غاية الصعوبة.

وثمة نقطة مثيرة تتصل بلغة النقد العربى الحديث، وتحولها من مسارها الطبيعى وهى القفـز من «العمل إلى صـاحبـه»، وتحويل النقـد من ملاحظات علمـية إلى تجريح. ولا أدرى الـسـر في شيـوع ظاهرة «السبـاب» فى مجـال «النقد» أكـثر من شيـوعها فى أى مجـال آخر، هل هى الرواسب التى أحاطت بالكلمـة منذ البداية والتى جعلتنا عاجزين عن الإفلات من أسـر الإيحاءات اللصيقة بها بدءاً من الولوع بإصدار أحكام «الجودة» و «الرداءة» وانتهاء «بالشىء على السفود»؟

ولهذه الظاهرة آثار أخلاقـية بعيدة المدى، ولا يملك الإنسـان إلا أن يشير بأسف إلى عدد المرات التى تحولت فيها الكتابة فى النقد الأدبى إلى محض شتائم يحاسب

عليـهـا القانون، ولكـن الإشارة المتكررة يـنبغى أن تكـون إلى أثر هذه الظاهرةفى تشويه لغة النقـد الأدبى ، والوقوف ـ من ثم ـ حجر عثرة فى طريق تـقدمه نحو الموضوعية المنشودة .

ومما يؤسف له أن تاريخ ظاهرة السـباب هذه صاحب النهـضة النقدية الحـديثة، واستمر معها، فهو مـوجود فى كتاب «على السفود» المنشور فى سنة ١٩٢٩، وفى كتـاب «رسائل النقـد» المنشور سـنة ١٩٣٧ . وقد سجـل محمـد مندور فى كتـابه «الميزان الجديد» المنشور سنـة ١٩٤٤، ما وجه إليه من شتائم شخـصية باسم النقد الأدبى، وهو ـ فـوق ذلك ـ أصبح مـغـريا بالتناول من قـبل طائفة من مـؤرخى النقد، فحل تبويب النقد إلى معارك محل تبـويبه إلى قضايا موضوعية، بل وصل الحال إلى درجـة أصبح فـيها وجـود هذه المعارك دلالة الازدهار، وعـدم وجودها دليل الركود.

ومن المؤسف أن يصل الحـال بلغـة النقـد الأدبى فى أحيـان كـثيرة إلى حـد المهاترات التى لا تقف عند حـد، والتى تصل أحيانا حد الاتهام بـضعف الوطنية، وضعف العقيـدة، واستعداء الرأى العام واستـعداء السلطات، كل هذا باسم النقد الأدبى! . ومن الملاحظ أن المناقـشـة ـ التى غالبـا ما تـبدأ فى صلب الموضـوع ـ تنتقل بسرعة مـذهلة من القضية إلى الشخص، ومن الشخـص إلى نيته وسلوكه، فى ماضيـه وحاضره، مستخـدمة التصريح آنا، والتلميح آنا، والغـمز واللمز آنا، وتجاوز الحدود النقدية فى جميع الأحوال.

إن لغة النقد الحديث محـتاجة إلى تصفية فورية تبدأ من إسـقاط كل التعليقات التى تحوم حـول النصوص، ولا تتناولها بالتحليل من داخـل نسيجها، يـستوى فى ذلك أن تكون هذه التعليقات من باب اللغة الإنشائيـة الفارغة التى تقول كثيرا ولا

تقول شيئا ــ والتى يمكن أن نلتقط لها مـثالا عشوائيا فى الكلام التالى الذى يتكلم عن أحمد حسن الزيات:

«فهو صاحب علـم وإحساس وذوق وقلم، تقبس من مواهب صافـية ، وثقافة أصيلة، تمتـد جذورها إلى ذلك الفيض القـديم، وترفرف أفنانها فى أجـواء الحرية والانطلاق لتتلقى نسمات الشرق الهادئـة، ونسمات الغرب العاتية، وتكون من كل أولئك مزاجا خاصاً، وهو مزاج الأديب العالم، أو العالم الأديب، قرأ الناس ذلك فيما ترجم وفيما ألف، كما قرؤوه فى «رسالته» التى أحيا بها الثقافة والفن والأدب فى بلاد الضاد، وصار زعيم مدرسة، وصاحب أسلوب ممتاز بين الأساليب الأدبية فى عصرنا».

أو أن تكون مماحكات من النوع الآخـر الذى يوهم بأنه يسـتـقى أحدث مـا فى النقد الأدبى من مصادره من مثل:

«هكذا تؤسس القصيـدة أنساقها، لكنه تتـعامل معها بحـيوية عميقـة فلا تسمح للإنسان بالتـجمد على صورة واحـدة، بل تحقق شرطا جـوهريا هو انحلال النسق عند مـفصل حـيوى فى نمو القـصيدة، مـدخلة التنوع على النسق، ومـداخلة بين الأنساق. بيد أنها رغم ذلك تظل قادرة علـى بلورة الأنساق في أطر محددة بحيث تنشأ من علاقتها المكانية في القصيدة بنية متوترة يضيء كل طرف منها الطرف الآخر .. وتكون فاعلية التضاد إضاءة حـركة الإطار المتكررة .. للحدث المركزى بكل ما فيـه من فرادة وتـوتر، وتعمـيق حيـويته وإبراز الهـوة بين وجود إبراهيم اليـومى ووجوده الخارق، بين الزمن وبين اللحظة، وبين عطاء الآخر والموت من أجله».

وهى محتاجة إلى تصـفية أيضا من حيث معجمها، وفى كل حـالة تنحرف فيها

من العمل إلى صاحـبه، أو من التحليل والتقـييم إلى الغمز والتـجريح، ينبغى أن يكون ثمة رأى عام نقدى قوى يسقط مثل هذه اللغة فى الحال.

إن تبايـن حال النقد أمـر خطر، ودخول كـل من «هب ودب» فيه أمـر خطر، ووصف العمل الواحـد بأوصاف مـتناقضة دليل على أننا لم نـبن للنقد بعد قـاعدة يقف عليها، وخضوعه لكل المستـحدثات ليس دليلا على مرونته بمقدار ما هو دليل علي فقـدانه صلابته، وتراوح لغتـه بين الإنشائية الضحلة والإشـارية الملغزة دليل على تدنى درجـة نضجه. وليس المقـصود بالطبع أن تتـوحد زوايا النظر فـيه، أو تصبح لغته «إكليشيهات»، وإنما المقصود أن يكون له كيان.

* * *

الناقد العربى الحديث
فى مفترق طرق

قطعت النهضة الثقافية العربية أكثر من قرن من الزمان، ولا يزال فرع حيوى من فروعها هو النقد الأدبى حائرا يتردد أى طريق يسلك. ولقد جرب المضى فى عدة طرق فبدأ «سيره» فيها أدنى إلى «التخبط»، وفاضل بين مجموعة من «البدائل»، وعاد إلى حيرته الأولى. وهو يبدو الآن فى مفترق الطرق، وعليه أن يختار من جديد، وأن يكون اختياره هذه المرة ـ إذا أراد التقدم ـ صحيحا.

فى العقود الأربعة الأولى من هذا القرن، بدت الحركة النقدية أقرب ما تكون إلى تحقيق نتائج «طبيعية». كان طه حسين، والعقاد، والمازنى، وميخائيل نعيمة، وآخرون يعبدون طريقا فى الصخر بزرع مناهج الدرس الأوروبية فى التربة العربية. كانت «التقنية» وافدة، ولكن المادة الخام فى مجملها محلية، فأجرى طه حسين «تجارب نقدية» على «مادة شعرية» من إنتاج طرفة والمثقب ولبيد والمتنبى وأبى العلاء وعلى محمود طه وإبراهيم ناجى، وأجرى العقاد والمازنى «تجارب نقدية» على شعر ابن الرومى والمتنبى وبشار وشوقى، وزخر كتاب «الغربال» بالنصوص العربية. كانت أعين هؤلاء مشدودة إلى طرق الدرس الحديثة فى حين كانت أقدامهم ثابتة فى أرض «التراث»، وكان من نتيجة ذلك أن تحقق على أيديهم نوع من «ربط الماضى بالحاضر»، وهو أمر قامت عليه كل حركة صحيحة من حركات «التنوير». لكأن الرواد كانوا يريدون أن يقولوا (وبحق) إن الوطن العربى

(من الناحـية الأدبية) لا يـعانى من أزمة فى المـادة الخام (النصوص الأدبـية) وإنما يعانى من أزمة فى الأدوات (ومناهج الدرس) التى يـستخدمها فى «استـثمار» هذه المادة الخام. ولعلهم بذلك كانوا يعبرون عن روح النهضة العربية كلها، وهى أننا لا نعنى باللحاق بالغـرب أن نكون بعضا منه، وإنما نعنى اسـتخدام حقنا الطبـيعى فى الاستـفادة من المنجزات البـشرية فى تناول «ثرواتنا» تناولا صـحيحـا يلحقنا بركب البشرية المتقدم. ولا أعـتقد أن طه حسين ـ حتى وهو يكتب «مستـقبل الثقافة فى مصر» (أى فى قمة غلوه) ـ كان يرمى إلى غير هذا.

وتوالت «الانفجارات» العنيفـة فى الثقافة الأوربية بالثورة النفـسية (فرويد ومن تلاه)، والثورة الاجتمـاعية (مدارس علم الاجتماع المخـتلفة)، وحقق ذلك نتائج بعيدة المدى فى حياة الناس العادية، وفى أساليب الحكم، وفى «الرؤية» الأكاديمية، ونال طرائق الدرس الأدبى فى الوطن العربى من ذلك أوفى نصيـب، فبدأنا نسمع عن «المنهج السيكـولوجى»، و«المنهج السوسيـولوجى»، وكان من نتيـجة ذلك أن اهتـزت ثقـة الناقـد الأدبى «بأدبيـة الأدب»، وأخـذ يتطلع إلى أن يسـتبـدل بهـا «سيكولوجية الأدب» و«سوسيولوجية الأدب».

والذى حدث أن الأمـر لم يعد مـقصـورا علي «تجريب» أداة جديـدة على مادة محلية، وإنما تجاوز ذلك إلى أن أصبـحت الأداة هى المتحكمة فى المادة الخام. لقد بولغ فى «التغـريب» إلى حد أريد فيه للأدب أن يكون وثيـقة «نفسيـة»، أو وثيقة «اجتـماعية». ومـعنى هذا أن النقاد تخلوا ـ طواعـية ـ عن معـاقلهم، وحاولوا اللحاق بمعاقل الآخرين، ورضوا أن يكونوا «صدى» بدل أن يكونوا «صوتا».

ولن أقول إن كل ضـرب من ضروب اسـتخـدام مناهج علم النفس، أو مناهج علم الاجتمـاع، كان مضرا بالأدب، فالمحـاولات ذاتها كانت متفـاوتة: كانت ثمة

محاولات مفيدة تأخذ من هذه المناهج مالاخلاف على فائدته (وهل ثمة خلاف مثلا على أن الأدب الإبداعى «نتاج نفس»، بشرية، أو ثمة خلاف على أن الأدب ذو مغزى اجتماعى؟)، ولكن البريق أغرى مجموعات أخرى بأن تلوى عنق الأمور، وتدخل فى متاهات الإشارات والرموز الجنسية، وصراع الطبقات الاجتماعية، فأصبح العمل الأدبى الإبداعى عندهم صندوقا مليئا بعقد النفس، أو ساحة تأكل فيها بعض طبقات البشر البعض الآخر.

لقد لحق بالنص الأدبى ضرر محقق من جراء المغالاة فى إخضاعه لمناهج «العلوم الإنسانية»، وذلك حين قيد النظرة إليه بحدود المناهج التى يفسر بها. ولما كان «علم النفس» يبدأ من واقع النفس ليرتد إليه، «وعلم الاجتماع» يبدأ من واقع المجتمع ليرتد إليه، انحصرت النظرة إلى الأدب فى كونه نابعاً من الواقع، مشروطا بشروطه، ومن ثم قصرت هذه النظرة في أن تراه علي ما هو عليه باعتباره تشكيلا جماليا، ونموذجا أعلى، يصور الواقع، ويرسم له طريق المستقبل. وبذلك لم يفعل المغالون ـ ممن ربطوا الأدب بعلم النفس وعلم الاجتماع ـ أكثر من سجن الأدب فى سجون براقة جديدة فى حين أنهم كانوا يدعون أنهم جاءوا ليحرروه من سجن القديم، إذ ما الفرق ـ مثلا ـ بين الدعوة الظالمة الجائرة، فى تاريخ الأدب التقليدى التى تربط الأدب (ذلك الطائر الثائر المستعصى الجميل!) بعصور السياسة، وتجعله صاعدا هابطا تبعا لصعود الحكام وهبوطهم، وبين جعله (رغم أنفه!) فى الدرس الحديث محكوما بحدود «النفس» وحدود «المجتمع»؟

ولا أتهم نوايا هؤلاء النقاد، وإنما أتهم هممهم. لقد قصروا فى حق النص الأدبى، وسلكوا الطريق السهل فى فهمه وتقدير قيمته، فما أسهل أن نقرأ نظرية نفسية أو اجتماعية (أو نقرأ عنها!) ثم نحاول تلمس مظاهرها في عمل أدبى ما، لقد قيل لنا، إن وراء غرام أبى نواس بالخمر «عقدة أوديب»، بل قيل لنا إن وراء

وصف امرئ القيس شعر حبيبته بأنه «كقنو النخلة المتعثكل» سرا متصلا بالقيمة الأسطورية للنخلة عند العرب. وما أيسر أن يقال مثل هذا القول، ولكن ما أصعب أن تطمئن النفس إلى صحته، وذلك لأن توثيقه من واقع النص الوارد فيه أمر مستحيل. إنه قول يعمل علي نقل «مركز الاهتمام» من النص (وهو وثيقة أولى وتشكيل محسوس نراه ونسمعه) إلى أمور وراء النص، قصارى ما يقال فى صالحها أنها أمور احتمالية، وفى هذا من الإضرار بالنص الأدبى وبالنقد الأدبى ما فيه، إنه يزيد أمر النقد الأدبى صعوبة واستغلاقا، ويحول النص الأدبى ـ الذى هو غاية الغايات ـ إلى مجرد وسيلة.

ومع سرعة تطور المناهج المستحدثة فى الغرب، وسرعة تدفقها إلى وطننا العربى تفاقم الضرر بازدياد اللهث وراء كل جديد وافد من الغرب، الأمر الذى «يظهر» «الحداثة» و «التقدمية»، و«يخفى» حقيقته التى هى «التبعية»، وتحقير الذات.

والذى لم يحدث ـ وكان من الواجب أن يحدث ـ أن نفرق بين أمرين: فنتعرف على ما لدى الآخرين (كله، وبدون خوف أو تردد أو خجل) وذلك عن طريق الترجمة المقتدرة الأمينة، وأن نستفيد من هذا الذى لدى الآخرين فى حرص وحيطة وعلى نحو إيجابى يسلم بالعناصر المشتركة بين آداب الأمم، كما يسلم بالفروق الفردية العميقة بينها.

وينبغى ألا يتطرق إلى ذهن القارئ أننى أهون من شأن المناهج الأوروبية فى ذاتها، أو أقلل من فائدتها لمن ابتكرها وللبشرية جمعاء، ولكننى أود أن أقول إننا حين استخدمناها على غير وجهها الصحيح كنا كمن «يركّب في القناة سنانا» على حد قول المتنبى. لقد تحدثت فيما مضى عن «السيكولوجى»، «والسوسيولوجى»، أما «الأسلوبية» «والبنيوية» فلهما قصة لا تقل غرابة، لقد فرغناهما ـ تقريبا ـ من مضمونهما المفيد حين تحول العمل الأدبى على يد الأولى إلى «إحصائيات»، وعلى

يد الثانية إلى «نسب وأبعاد»، وبقى جوهر هذا العمل - فى غمرة هذا - مهملا ومنسيا، ولقد فقد الناقد «الأسلوبى» والناقد «البنيوى» بذلك مشروعية وجودهما، وذلك حين تحولا عن مهمة الناقد الأدبى التى هى تفسير النص وبيان قيمته (مهمته كانت كذلك ولا تزال!).

ويكون الناقد الأدبى «السيكولوجى» و«السوسيولوجى» و «الأسلوبى» و«البنيوى» قد تنكب - بفعله هذا - الطريق السوى، وضرب فى الحيرة والتيه، ومادام مستمرا فى «استيراد» هذه المناهج (دون تمييز) وتطبيقها على النص العربى (دون تصرف) فسيجد نفسه يعانى مزيدا من الحيرة والتيه. وهو الآن - ونتيجة لذلك - فى مفترق الطرق، وعليه أن يختار بين أمرين: إما الإمعان فيما هو فيه، ومن ثم الإفضاء إلى مزيد من «فقدان الهوية»، وإما عرض بديل جديد فى أسلوب العمل. وأرى أن البديل الصالح المعروض أمامه الآن هو تأكيد «أدبية الأدب»:

١ - تعنى عبارة «أدبية الأدب» التسليم بأن العمل الأدبى - الجدير بهذه التسمية - من شأنه أن يكون «كلا فى ذاته» «غير محتاج إلى ما يكمله من خارجه». إنه يشبه الجنين الذى يكتسب بخروجه إلى الدنيا حياة وروحا تجعلانه ذا استقلال واكتمال وخصائص تمكنه من المضى فى حياته دون اعتماد على دم الأم، أو نفس الأم (وهذا هو معنى وجوب قطع «الحبل السرى» فورا!) تلك مسألة جديرة بالتأمل فى معنى العمل الأدبى، وحين نتأملها نجدها بديهية (وإلا فلماذا يختار الأديب بمحض إرادته وعن وعى كامل أن يجعل حدود القصيدة هى تلك، وحدود الرواية هي تلك، وحدود المسرحية هى تلك؟) ومع ذلك نجد من يتجاهل هذه البديهية، ويتناول شعر فلان (جميعا)، أو روايات فلان (جميعا)، بل نجد من يتناول الشعر العربى كله فى فترة معينة (هكذا)، أو الرواية كلها فى فترة معينة، وتكون النتيجة بالطبع ما هو متوقع من التبويب المتعسف والملاحظات السطحية.

٢ ـ وتعنى هذه العبارة أن المدخل الطبيعى لفحص النص الأدبى ينبغى أن يكون «أدبيا» (وليس «نفسيا» أو اجتماعيا أو بنيويا أو حتى أسلوبيا)، إن العمل الأدبى الحق من شأنه ـ إذا وصف وصفا أمينا دقيقا ـ أن يكشف عن خصائصه التركيبية، والنفسية والاجتماعية وما شئت)؛ كل ذلك من داخله هو، لابتوظيف نظريات جاهزة من خارجه.

وإذا تراكمت مثل هذه الصفات ـ كما ونوعا ـ بفحص أعمال أدبية متنوعة شكلت ما يسمى بالتقاليد الأدبية، أو فلنكن طموحين فنقول: شكلت ما يسمى «نظرية الأدب».

٣ ـ وتعنى أن باب الدخول إلى العمل الإبداعى القولى (الذى هو النص الأدبى) باب لغوى بالضرورة، وذلك لأن أول ما يطالعنا من ملامح هذا المخلوق (شعرا أو قصصا أو مسرحا مكتوبا) إنما هو اللغة، وهذه اللغة، مفضية إلى معان وأهداف ومرام قريبة وبعيدة مختارة.

٤ ـ وتعنى ـ استنتاجا وبتأمل ما تقدم ـ إفلاس صيغة «تاريخ الأدب»، التى تكدس وتكدس، ولا تفضى إلى شىء، والتى تدوس ـ فى طريقها إلى الوصول إلى «الأفكار العامة» و «الملامح العامة» للفترات ـ المكونات الدقيقة الحقيقية للأدب، والتى تنتهى إلى قوالب مفرغة، وصناديق ورقية (ليست حتى مزركشة) وأحكام عامة صالحة لأن تطلق على كل فترة، ومن ثم فهى ليست صالحة ـ حقا ـ لشىء. إن التناقض الذى تقع فيه صيغة تاريخ الأدب (ويبدو أنها لا تعيه) أنها تقول بالسمات المعينة العامة لعصر بأكمله، كالعصر الجاهلى (هكذا على اتساعه وعلى إطلاقه)، وتقول ـ فى الوقت ذاته ـ بأن كل شاعر فحل من شعرائه متفرد عمن عداه من الشعراء الفحول الذين ينتمون إلى نفس العصر ومن ثم إلى نفس السمات (وإلا فما معنى القول بأن شاعرا منهم شاعر عظيم؟).

▪ ـ وتعنى ـ كذلك ـ إفلاس الصيغة «البيوجرافية» التى تربط العمل الأدبى بحياة صاحبه ومزاجه الشخصى (على نحو ما فعل العقاد فى كتابه «ابن الرومى ـ حياته من شعره» ـ وليتأمل الجـزء الأخير من العنوان)، ولقد دحض النقاد العرب القدامى أنفسهم هذه الصيغة كما دحضها النقاد الأوروبيون المحدثون.

ورغم هذا الدحض بقيت الصـيغة «البيوجـرافية» متسلطـة إلى أقصى حد على أذهان كثيـر من النقاد العرب، ففتنوا بها ولـقنوها الناشئة، فأصبحت مـدخلا أثيرا (ولكنه مغلوط وخطر!) لفهم الشعر. وآية تمكن هذه الـصيغة من النفوس أنك قد تشرح لطلاب الأدب مـعنى «موضوعـية الأدب»، وتفيض فى هذا الشـرح، حتى لتتوهم أنهم فهموا عنك، واقتنعوا بقولك، ثم تفاجأ بأحدهم يتساءل فى حيرة بعد كل ذلك: «لكن، أليس الشعر صورة لحياة صاحبه؟» وأجيب عن هذا دائماً بقولى نعم، الشعـر صورة لحياة صـاحبه، ولكن مـا معنى كونه صورة؟ ومـا حدود تلك الحياة؟ هل الصورة تعنى الصورة المطابقـة التى قد نراها فى مرآة، أو تعنى الصورة المعدلة التى قد تختلف عن «الأصل» إلى حد التناقض؟ وهـل حياة الشاعر تعنى ما عاشه من قصص وأحداث، أو هى أيضا خيالاته، بل وأوهامه، مما قد يختلف عن حياته «الواقعية»، ويقف منها على النقيض؟

٦ ـ ويتطلب تحـقيق مـضمـون عبـارة «أدبية الأدب» أن يتـمتع الناقـد الأدبى بحساسية عالية فى الفـقه اللغوى، وإدراك الظلال والإيحاءات، وفلسفة «التلوين» و«التكوين» وأن يكون الإنسـان النشط الذى يتمتع بـثقافـة واسعة فى كل مـجال ولكنه ـ فى حالة العـمل ـ لإبدع ثقافتـه تعلن عن نفسهـا على نحو مبـاشر فج، وإنما تعلن عن نفـسيهـا فى صـورة فهـم أفضل للـنص الأدبى، أو منحى أدق في تحليله، أو تقدير أعدل له . ولا يكون ذلك الشخص المترهل الكسول الذى يواجه

النص بعين عمياء، وأذن صماء، مكتفيا بنثر المعانى فى الشعر، وتلخيص الأحداث فى القـصص والمسرحـيات، أو الهـروب بعيـدا إلى الملاحظات العامـة المحفـوظة المتوارثة، أواستظهار النظريات المستحدثة المتلاحقة وترديدها دون بصر، أو السقوط فى وهدة الغموض المطلق باسم «الحداثة».

٧ ــ كذلك يـتطلب تحقيق مـعنى عبـارة «أدبية الأدب» أن يؤمن النقـاد بقيـمة عملهم وبأصالة المادة التى يتعاملون معـها (وهى الأدب الإبداعى)، فيتوازن ميزان العمل في أيديهم ولا يحـيف، ومع أن نقص الإيمان بالعمل والحيف نقيـصتان من النقائص الموجودة فى كل مجال فإن ضـررهما فى مجال النقد ماحق، وذلك نظرا للحساسية التى يتمتع بها هذا الفرع من فروع المعرفة، ويعنى كل ذلك الوصول إلى الحيثيات الكاملة، والتعبيـر عنها بكل دقة ووضوح، قبل الانتقال إلى أى حكم أو تقدير. أما مـا نراه من «الانحياز» و«الشللية» وكيـل المدح، أو الهجاء، فليس من «أدبية الأدب» في شيء. وأنا أهيب بقـارئى أن يكون هو نفسه مـتصفا فـينخل ما يقـرأ تحت عنوان «النقد» وسـيرى بنفـسه كم منه يرعى «أدبيـة الأدب»؛ وكم منه يجافى ذلك، وقد يتعلل هذا النوع بشتى التـعلات، من ضيق المجال، وعدم تحمل الموقف، أو يحتمى بكلمـات واهنة مثل «عموما» و«على وجه العـموم»، و«بصفة عامـة»، ولكن الحقـيقـة الباهرة تـبقى، وهى أن كل تحليل نقـدى لا ينهض على أصول وتقاليد أدبية ولا يتسم بالشفافية والعمق والجدية والنفاذ والإنصاف، إنما هو سراب يزيد من حيرة النقد، ويؤجل اهتداءه إلى الطريق القويم.

٨ ــ وكذلك يتطـلب تحقيق مـعنى عبارة «أدبيـة الأدب» أن يطول صبـر النقاد المؤهلين المتعـاونين، مبـعدين عن أنفسـهم شبح الملل واليـأس، ومتخـذين القراءة الفاحصة لقصيدة بعد قصيدة، ورواية بعـد رواية، وقصة بعد قصة، ومسرحية بعد

مسرحية نهـجا، متنقلين بين أقدم نص عرفته العربيـة وأحداث نص، مرسين معالم الحساسية الجديدة، فى «فقه النص»، محولين الكتابة النقدية من الوصف المقتضب إلى التحليل المستقصى، ومن «التقنية» الجافة إلى «الإبداع».

ليكن التـحليل النقـدى ـ كالعـمل الإبداعى ـ عـملا له أسلوبه الخـاص الذى يجعله يقرأ جـيلا بعد جيل، فيـخلد من أجل صفاته الإبداعيـة الإنشائية تلك، لا لحججه وأفكاره، ولا لأهمية العمل الذى يتناوله.

تلك أفكار تمهيدية فى مـوضوع النقد الأدبى أحسبـها لا تثير خلافا كـبيرا. وأنا أطرحها أمام قارئ «العربى» علها تلقى قبـوله، فتسهم ـ ولو على نحو متواضع ـ فى تحويل مسيرة هذا الفرع الحيوى من فروع الثقافة العربية من التردد إلى الإقدام، ومن الحـيـرة إلى اليـقين، ومن مـفـترق الطـرق إلى الطريق الهـادى، الواضح، المستقيم.



إبداع فى مرآة النقد

تتفتح مجلة «إبداع» فى حياتنا الثقافية ـ ممتدة وحاسمة ـ كما تتفتح وردة فى أوائل الربيع. وليس هذا إطراء للمجلة بمقدار ما هو وصف لشعور قارئ ظامئ فى حياة ثقافية مجدبة، وقد جاء العدد الخامس من المجلة تتويجا للأعداد الأربعة السابقة «وامتدادا صاعدا» ـ إن جاز التعبير ـ للمجرى المطمئن الذى تشقه المجلة لنفسها. والعدد حافل بالمادة إلى حد «الازدحام»، وسأصف هذه المادة وصفا شكليا ثم أختار من بينها ما أفصل الكلام فيه.

فى العدد استهلال فى رثاء «أمل دنقل» الشهاب الذى سقط من سماء الشعر، وأنا على يقين من أن مجلة إبداع ستفرد فى أعدادها المقبلة صفحات تتناول بالدرس الهادئ شعر هذا الشاعر الصلب ذى النفس العميق فى تاريخ الشعر العربى الحديث. وفى العدد عشر قصائد وثلاث عشرة قصة قصيرة (منها ثلاث مترجمة)، ومسرحية واحدة مترجمة، وخمس مقالات، ثم الجزء ـ الذى أصبح تقليديا فى المجلة ـ الخاص بالفنون التشكيلية، وسأستخدم تقديرى الخاص فى الحكم على «توازن المادة الشكلى» لهذا العدد فأقول إن المادة المترجمة (ثلاث قصص، ومسرحية ذات فصل واحد، ولكنها طويلة نسبيا، ثم إنها المسرحية الوحيدة فى العدد) أخذت حيزا أكبر مما يجب، وإن المقالات (خمس مقالات) أخذت كذلك حيزا أكبر مما يجب. والسبب الذى يجعلنى أقول هذا حرصى الشديد على أن تكون «إبداع» وفية لاسمها، وما دام المفهوم أنها تقدم الإبداع العربى للقارئ العربى، وما دمنا لم نتفق بعد ـ بل لم نفلح بعد ـ فى جعل النقد الأدبى إبداعا

فإن مـلاحظتى تبـقى، وهى أن المادة المترجـمة والمقـالات أخذت أكـثر من الحـيز الملائم. وأنا أعود فـأقول إن هذه الملاحظة «شكليـة» (وليست سطحيـة)! فهى لا تصف فى هذه المرحلة ـ المادة، أو تبين قـيمتهـا، ولكنها تنظر إليهـا من حيث هى حيز، متوازن أو غير متوازن.

وسأسمح لنفسى أن أختار ما أتحدث عنه بشـىء من التفصيل، فالاختيار هنا من بين هذه المادة الواسـعة ـ ضـرورة حتـميـة، وسـألزم نفسى فى اختـيـارى بالمادة «الإبداعية العربية».

إن الكاتب العـربى متعـطش إلى لقاء قارئـه تعطش القارئ العـربى للقاء كـاتبه المبدع، وتحسن مجلة «إبداع» صنعا أن تكون هى الوسيلة النبيلة لهذه الغاية النبيلة. وأرجو ألا تتـسرب إلى ذهن القارئ أية شبـهة فى أن كلامى هذا يقلل من أهمـية «المترجمات» أو «المقالات».

لقد اخترت من العدد ثلاث قصص، وثلاث قصائد أتناولها ببعض التوسع: أما القصص فهى ـ الفأر النرويجى ـ لنجيب محفوظ، ـ والشيطان لسليمان فياض،ـ والرجل بالشارب ـ والـببيونـة لمحمد المخزنجـى، وأما القصـائد فهى: ـ الرقص الغجرى ـ للسيـد محمد الخميسى ـ ومضحك الملك لـفاروق شوشة، ـ والرحيل عن خطوط النار ـ لعزت الطيرى.

ينتشر الرعب فى العمارة ـ إثر خبر انتـشار ـ الفأر النرويجى ـ كما تنتشر النار فى الهشيم، ومنذ الأجزاء المبكرة فى القصة يعـمل أسلوب نجيب محفوظ، الحافل بالسخرية، والتركيز على المفارقة ـ عمله، وأول ركيزة تخطو عليها القصة في هذا المجال ردالفـعل الذى يقوم به السيـد (أ.م) أقدم ملاك الشقق فى العـمارة (ومن الواضع أنه يمثل صوت المسئول)، وذلك حين يـجيب عن تساؤلات الملاك المختلطة المليئة بالرعب قائلا:

ـ على أى حال ثبت أننا لسنا وحدنا. وهذا ما أكده لى السيد المحافظ.

ويجىء الصوت الآخر، متهافتا، أو متظاهرا بالأطمئنان على غير قاعدة اطمئنان:

ـ جميل أن نسمع ذلك.

لقد حشدت كل القوى، واتخذت كافة الاحتياطات، لمواجهة «العدو»، وبدأ جدال واسع عن الأسباب التى جاءت ـ بالفأر النرويجى ـ إلى البلاد «وهى أسباب حافلة بالمعانى السياسية والاجتماعية» فرأى يحيله إلى «خلو مدن القنال حين الهجرة، وثان يحيله إلى ـ نظام الحكم ـ، وثالث يحيله إلى ـ سلبيات السيد العالى ـ، ورابع يراه ـ غضبا من الله على عباده لتنكرهم لهداه» وتتردد فى القصة مصطلحات الأمس القريب التى دخلت معجم الحياة اليومية من أوسع الأبواب، وفى مقدمتها عبارة «الأمن والأمان».

ولانكاد نتقدم في قراءة القصة حتى يصبح «العدو على الأبواب.» ومع انتشار الخطر ينتشر الرعب وتنتشر الإشاعات، ويقيم نجيب محفوظ ركيزة مفعمة بالنقد «الاجتماعى والسياسى، وتتلخص فى ذلك الحوار الخاطف المكثف الملىء ـ بالمعنى: «ويقابلنى جار ذات يوم فى محطة الباص فيقول لى:

ـ سمعت من ثقة أن الفئران أهلكت قرية وزمامها بأكملها.

ـ لا أثر لهذا الخبر في الجرائد!

فحدجنى بنظرة ساخرة ولم ينبس».

فأية خسارة ذهنية وروحية يمكن أن تترتب على إخفاء الصحف للحقيقة؟

ولنلاحظ أن مركز «الثقة» انتقل من الصحف إلى شىء آخر، أو شخص آخر، مجهول الهوية تماما.

وفى كل مرة يحمل صوت «السيد (أ.م) صوت المسئول تهنئة من نوع ما (أو قل تخديرا من نوع ما) فمرة يقول: «تهانى ياسادة! النشاط متقد على أكمل وجه والخسائر ضيئلة لا تذكر، ولن تتكرر بإذن الله، وسوف نصبح من أهل الخبرة فى مقاومة الفئران، وربما استعانوا بنا فى المستقبل فى أماكن أخرى والسيد المحافظ فى غاية من السعادة».

ومرة أخرى يقول:

«بشرى. خصصت فرقة من أهل الخيرة لتفقد العمائر والشقق والمحال المعرضة للخطر، وذلك دون المطالبة بأية رسوم إضافية».

كل هذا وطبول الدفاع فى وجه العدو القادم تدق، والاحتياطات تصل إلى حد أنه: «إن وجد زيق تنفذ منه قشة أقيموا وراءه عوارض خشبية لتسده بالكامل».

وأخيرا جاء العدو من حيث لايحتسب، سدت النوافذ الضيقة بإحكام فى حلك الليل فجاء من الباب الواسع فى وضح النار! جاء فى شخص المندوب الخبير الذى سيساعد فى درء الخطر (وهذه هى الركيزة الثالثة التى تبنى عليها القصة في تقدمها مسألة الغفلة الكاملة، ثم الصحوة الهيستيرية بعد فوات الأوان) وهو لم يجئ فى وضح النهار وفى شخصية خبير درء الخطر فحسب، وإنما جاء «بوجه قط بأنفه القصير المطموس ونظرته الزجاجية»، وجاء ممعنا فى تحويل أنظار الناس «عن الخطر» الحقيقى؛ لقد «رأى فى المطبخ نافذة صغيرة مصفحة بغشاء سلكى ذى تقوب بالغة الصغر فقال بحزم: ـ «أغلقوا النوافذ»، وبعد أن كشف كل شئ داخل المكان حتى رائحة الطعام بدأ فى «عمله» دون إبطاء:

«ولما اطمأن إلى نفاذ أمره راح يشم رائحة الطعام معلنا استحسانه فقلت له:

ـ تفضل .

ـ لا يأبى الكرامة إلا لئيم.

وعند هذا الحـد تكون العقـدة قد وصلـت ذروتها ولا يـبـقى ثمة سـوى «لحظة التنوير» (كـما يقـولون) وتأتي ـ لحظة التنوير ـ فى أن هذا الذى جـاء فى وضح النهار، وليدرأ الخطر، وفى شكل عدو العدو، أكل الأخضر واليابس، وكشف عن هويته أخيرا بما لايقبل اللبس:

«وجـعل يلتهـم الطعام بلا حـرج ولا حـياء وبنهم عـجـيب. ومن باب الذوق غادرناه وحده. غير أننـى رأيت بعد حين أن أطوف به لعله فى حاجة إلى أى شىء وفعلا جددت له طبقا. وفى أثناء ذلك لاحظت تغيرا مثيرا فى منظره شد إليه عينى بقوة وذهول. خيل إلى أن هيئة وجهـه لم تعد تذكر بالقط ولكنها تذكر بالفأر، بل بالفأر النرويجى نفسه. ورجـعت إلى زوجى ورأسى يدور. لم أصرح لها بما رأيت ولكننى طالبتـها بأن تشجـعه وترحب به، فغـابت دقيقـة ثم رجعت شاحـبة اللون وحملقت فى وجهى ذاهلة. ثم تمتمت:

ـ أرأيت شكله وهو يأكل؟

فأحنيت رأسى بالإيجاب فهمست:

ـ أنه لأمر مذهل يعز على التصديق».

والآن : ما هو (أو من هو) ذلك الفأر النرويجى؟ أهو الفساد؟ أهو العدو؟ أهو الفأر النرويجى الحقيقى؟ ومن هـم أعوانه؟ أهم منا؟ أهم نحن جميعاً أو أنه وأنهم كل هذه الأشيـاء مـجتمعـة أو أننا ينبغى أن نقول ـ اختصـارا لكل ذلك ـ إن الفأر النرويجى هو الغفلة والتواكل، وفحص الأسـباب دون القدرة على اتخاذ خطوات العلاج؟ أو أننا ينبغى أن نضرب على كل ذلك وأن نلخص المسألة في عبارة واحدة هى أن كل واحد منا يحمل «فأره النرويجى» فى جلده؟

أيا ما كـان السؤال، وأيا ما كان الجواب، فإن نجيب محفوظ قد أمتعنا بـقصة قصيرة جميلة بناها بلغته الصافيـة، وثبتها على ركائز قوية فعالة، وأقام على الركائز مواقف تشبه الحجرات والأروقة، وأحكم جوانبها، وشد زواياها، فنهضت أمامنا، بناية جميلة متينة غير قابلة للانهيار.

وتبـدأ قصة «الشيطان» لسليـمان فـياض بعـبارة «من الشـمال» فيـرهص ذلك باتجاهها، وتثنى بعبارة ـ نحو الجنـوب ـ فيقوى هذا الإرهاص، ويصبح ممكنا بعد حيز وحـيز أن نفهم ـ الشمـال ـ على أنه رمز (أومعادل) التـقدم ـ والجنوب ـ على أنه رمز (أو معـادل) ـ التخلف ـ هذا بينما تقوم السيـارة «الفورد الحمراء» بدور الوسيط الذى لن يقدر له النجـاح. وابن الوطن ـ حسن ـ الذى يحمل إلى قومـه حلم التقـدم وشعاره: «انتـهى عهد الخـيال ـ كذا ولعلـها الخيل! والبـغال والجمـال والحمير» ثبت أنه مـتفائل أكـثر من اللازم، فأول ما يواجـه من رد فعل نحوه، ونحو ـ الفورد الحمراء ـ هو صراخ الصبايا «الشيطان . الشيطان».

ومعنى هذا أن رد فـعل البيئـة نحو «التقـدم» لا يقتصـر فى البداية على رفض رموزه فحـسب، بل إنه يتجاوز ذلك إلى رفض ابن الوطن ذاته، فـهوـ كذلك ـ «الشيطان». وليست البيئة مستـعدة للمهادنة على الإطلاق فى هذا الأمر، فسرعان ما تتخـذ فعلا «إيجابيا» إلى أقـصى حد بيد رئيس القبيلـة الذى يغرس «مسلة» فى كـتف حسن ليـخلصه من الشـيطان الذى تقـمص جسـده، والذى بدونه لم يكن ليستطيع أن يسخر الحديد.

ولكن آحـادا في البـيئـة هم الذين يسـتـجيبـون لنبـوءة حـسن؟ فأختـه هند تصدقه،وتتقدم فى شجاعـة لتخلصه من يد رئيس القبيلة، وهى تعلن له أن أخويه «بكروعـمـرو» (لاحظ الأسمـاء العـربيـة الخالصـة فى هند ، وبكـر ، وعمـرو)

يصدقـانه، على حين أن الأغلبيـة الساحقـة لا تواجه حـديثه عن تخلفـهم وتقدم سواهم إلا بالضحك «الهستيرى»:

« ـ أنتم أهل الكـهف. أنتم أهل الكهف. الله سـخـر الحـديد للناس خـارج صحرائكم، وجعلها لهم مثل الإبل، والخيل، والحمير».

عندئذ ضحك الرجال، وضحكت النسوة، وضحك العيال، وخرج بكر مع هند بأخيـه من بين الكل، وسط نوبة من الضحك «الهسـتيرى». وهجمـة التخلف لا تزال صاعدة، ولا تزال مقـاومة الآحاد (حسن الصلب الوحيد وإخـوته المتخاذلون من حوله) ضعـيفة إلى أقصى حد، وهذه الهجـمة تتجمع مسـتهدفة هذه المرة كى حسن، وتحطيم الشـيطان الأحمر»، وذلك لتسـتأصل رموز التقـدم من جذورها. وتكون النتيجـة بالفعل كيه، وتحطيم الفورد الحـمراء تحطيماً كاملاً وذلك اسـتجابة لصرخة رئيـس القبيلة: «دمروه يارجـال» وقد انهارت المحاولة التى قـام بها حسن بانهيار هذا المارد : «أيقنوا أنـهم سيروه (كذا وهى بالتأكـيد خطأ مطبعى ـ وأخطاء المطبعـة ليست قليلة أبدا فى هـذا العدد) فى الصبـاح حديدا ككل حـديد، لايقدر على السير ، وراحوا يتحدثون عن رائحة القوائم الكريهة للشيطان الأحمر واقترب بكر من الرئيس وقال:

ـ كويناه، وحررناه من شيطانه.

قال الرئيس مؤكدا:

ـ لن يعود إليه أبدا هذا الشيطان. فقد قتلناه الساعة. ألاتشم رائحة موته.؟».

من الواضح أن كـلا من قصـتى «الفأر النرويجى» و «الشـيطان» تتجـه ـ على الرغم من اختلاف المنبع واختلاف الرؤية ـــ إلى تحقيق غاية واحدة، هى الكشف عن الحالة الآسـنة التى يعيشـها إنسـان العصر فى تـلك المنطقة من عالمـنا، وحالة

«الترقب» التى تسيطر على الجو هناك هى الوجه الآخر لحالة «التربص» التى تسيطر على الجو هنا، ولكن تبقى لنجيب محفوظ روحه الساخرة التى تتغلغل عميقا في الحديث، والشخصية، والموقف، علي حين تبقى لسليمان فياض روحه الحزين التى تحن إلي التوحد مع «الجماعات» توحدا يبلغ في التعاطف معها أحيانا حد الغضب عليها.

أما قصة ـ الرجل بالشارب والبيبونة ـ لمحمد المخزنجى فإن عنوانها الذى يتذبذب على حافة العامية ـ قد يجعل البعض يعبرها، ولكن «نظرة ثانية» إليها تكشف عن عمقها، وحفولها باللمسات الإنسانية التى هى روح كل عمل فنى ذى قيمة. وثمة شيء آخر قد يثبط القارئ هنا، وهو أن اللغة ـ منذ السطور الأولى، تجابهك بما قد يجعلك مضطربا، وانظر ـ مثلا ـ إلى ترتيب العبارة التالية، وبخاصة موضع الجملة المعترضة «بهدوء وحرص ـ حتى إننى لمحتها صدفة ـ تسلت اليد النحيفة قادمة من ورائى وأنا واقف أمام المبولة» ولكننا ينبغى أن نمضى لنرى كيف تتسلل القصة ذاتها إلى نفوسنا.

إن حرص الخادم ـ الذى يبلغ حد الجنون ـ على أن يضع للراوى فى دورة المياه طبقا به منديل ورقى يثير أعصاب الراوى فيدخل معركة يستخدم فيها رجله مع الطبق، ومع يد الخادم، شاعرا أنه وصل إلى الحد الذى يكره فيه هذا الخادم إلى درجة الحقد، ولكنه حين يفارق «بيت الراحة» تبدو الأمور فى ضوء جديد، فيحس أنه يرى في الخادم صورة نفسه، ويخرج باحثا عن مرآة يرى فيها وجهه.

على أن رواية المسألة على هذا النحو لا تكشف عن «الحجم المعنوى» لهذه القصة؛ فثمة الأسلوب «الاقتصادى» الذى يلفت النظر، وثمة المحاولة الثابتة لتوحيد الهوية بين الراوى والخادم، والتى تنسج بعناية من خلال «التضاد» الواضح فى البداية، والذى يتحول فجأة ـ على نحو مقنع ـ إلى «توحد» فى النهاية.

إن الأثر الذى تتركه هذه القـصة فى نفس القارئ أثر متعـدد الزوايا، وقد يجد هذا القارئ نفسه راغبا فى طرح الأمر برمته قـائلا لنفسه إنها ليست أكثر من مجرد قصة زائر لدورة مياه يتتبعه خادم لحـوح يفسد عليه أمره، لكن القصـة تعود فتلح عليـه بمعان جديـدة: من هذه المعانى، إن «الاحـتبـاس» اطرد صاعدا مـع غضب الراوى ورفضه لالحاح الخادم، فلما جاء الخلاص بدا وجه الخادم وسمته فى ضوء جـديد، ومنهـا أن نجـاح هذه اليـد المتـسللة فى ترك الطـبق الذى يحـمل المنديل الورقى، وذلك علـى الرغم من كل الرفض والصـد والمقـاومـة الـتى يقـوم بهـا الراوى، جعل الطريق ممهـدا لقبول التـحول الحادث فى نهـاية القصة دون شـعور بالافتعال، ومنهـا أن استبدال «التوحد فى الهوية» بالحنق والغـضب قد نقل القصة من نطاق الشعور البشرى القائم على رد الفعل المحـدود إلى أفق إنسانى أرحب، ومنها ـ أخـيرا ـ أن الرعب الذى أصاب الراوى فى نهاية المطاف لا يتـصل بحنقه على الخادم الذى نـشأ فى بداية هذا المطاف بمقـدار ما يتصل بالرعب الـعام من أننا مقدمون جميـعاً على حالة تحول فيها إلى تلك الحالة التابعة (الخـادم) الاستهلاكية (الطبق والمنديل الورقى) «السياحـية». لقـد تحول الغضـب البشرى إلى تـعاطف بشرى، والتقت ناحيتا الضـعف الإنسانى فى إطار واحد (الإنسان ينظر في مرآة)، وقد تم ذلك فى نعومة بالغة تعادل النعومـة التى كانت تتسلل بها تلك اليد اللحوح الضعيـفة المرنة. هكذا يكتب محمـد المخزنجى، وكتابته ـــ كما هو واضح ـ ذات طابع خاص:

«استدرت فى ومضة خاطفه مغـتاظا، ساديا كما لم أتصور نفسى أبدا، ودست هذه اليد.

أحـسـست بحـراك اليـد، اللين المخنوق، تحت حـذائى، فـاقـشـعـر جلدى، وارتجفت، عندها تمكنت هذه اليد من الفرار، وتركت طبق المثلث الصغير.

بغيظ ، ونفـاد صبر ـــ كأننى أبارى كائنا أبكم غـير بشـرى ـ طوحت ساقى، وركلت بالحذاء ذلك الطبق المثلث البغيض، فطار خارجا من تحت عقب الباب.

وكنت أنتظر عودة هذه اليد.

عادت الـيد أشـد حذرا، وأكثـر إلحاحـا وبلادة، أدوس، فتـراوغ، أصيـدها، تهرب، وتمكنت أخـيرا بحركة بارعـة اللجاجة ـ من وضع الطبق وفـرت خارجه. وسئـمت الأمر كله». هل أقول إن هذه القصـص الثلاث التى عرضتـها تصب فى بحر واحد فى نهايـة المطاف، وتكشف عن زاوية أو أخرى من زوايا التخلف الذى نعانيه وتستخدم الوسيلة الخاصة الشبيهة ببصمات أصابع صاحبها فى كل حالة؟

تتكون قصيدة «الرقص الغجرى» للسيد محمد الخميسى من ثلاثة مقاطع، تصنع دائرة منطقـية سببيـة، أولها مـقدمة، والثـانى صلب والثالث خـاتمة. وليس من الضرورى أن تكون الدائرة المنطـقية دائماً مـحكمة، وبخاصـة فى ضوء روح تلك القصيدة التى تنهض على قاعدة تحـرر الروح البشرى من كل قاعدة، ولكن الشاعر استطاع أن يصنـع ـــ حتى فى ظل هذه الدائرة المنطقـية ـــ بل وبرغمـها ـ قصـيدة ساخرة.

إن الرقص الغجرى الذى تصوره القصيـدة هو المعادل القولى لتحرير الروح من القيود: (الحـرية) على حين أن الرقص ـ الرسمى ـ أو القاعـدى أوما شئت من أسمـاء هو المعادل لتكبـيل الروح بالقيـود: (العبـودية)، ومن ناحيـة أخرى يقف السيف المكسور أو المفلول (الخشبى) فيها معادلا لوسيلة الشاعر (الشعر إذا رسمت له غايتـه وقننت) ـ والقصيـدة ترمى بنفسهـا ـ منذ سطورها الأولى ـ في حمـيا التحرر، دونما حيدة علِى الإطلاق:

وأنا

حتى إن عانق مقبض سيف خشبى كفى

لا أملك إلا أن يسرقنى السيف

لا أعرف هذا اللعب الزيف

فالحلبة عندى رومانية

أن تجرح خصمك لا يكفى بل

لعب حتى الموت

ولأن الشـاعر يدرك مـدى الخطر الكامن في الأداة (السـيف المكسـور الشعـر) واحتمـالات هذا الخطر، يرسم فى المقطع الثانى جوا من «التخـاذل المفتعل» الذى يحمل من السخرية قـدرا كبيرا يجعله يشى ـ فى النهاية ـــ بالإصرار أكثر مما يشى بالتخاذل:

لا تدعونى أندمج مع الرقص الغجرى

ردوا خطوتى النافرة

لأرض الحلبة

لا تدعونى أحدث جلبة

لا تدعونى أرفع صوتى

أكثر مما هو مسموح

لا تدعوا العصفور الساكن قفص الصدر يبوح.

ويظل الوعى الشعـرى فى القصيـدة يعمل فى ناحـيتين: إدراك الخطر الماثل فى ناحـية، وعـدم رؤية بديل لخوض هذا الخطـر في ناحيـة أخرى. ولهـذا قلت إن

«التردد» الكائن فى المقطع الثانى (صلب القصيدة) هو «تخاذل مفتعل»، وآية ذلك أن المقطع الثالث (ختـام القصيدة) يصور النهاية المبنيـة على السلوك المطابق لما يمليه تحرر الروح على أنها نهاية طبيـعية بديهية حتمية، لا تخـضع للاختيار بين البدائل، وكل ما يطمع فـيه الشاعـر هو أن تحصل روحـه الجامحـة على شىء من المعذرة، وشىء من الرثاء:

فإذا ما حوم طير الرخ على

أسوار حديقتنا البلهاء

واختلطت أوراق النرجس

بعيون البوم الشوهاء

واحتاج الموقف منكم

بعض رياء

وسقطت جريحا

خلف جدار الصمت المخنوق الأصداء

أتخبط

داخل مصباحى المرصود

فبحق الخبز المغموس بملح الصبر

لا تلووا عنى الأعناق

أعطوا للقلب النافر

بعض العذر

ولتخرج نظرتكم

حاملة

بعض

رثاء

إنها الحرية المفعمة بإيقـاع الحياة الفطرى (ولا أقول البدائى) هى تلك التى تنبثق عـافيـة كالنبع، وحـارة كـالدم، من خلال تلك القـصـيدة، كلمـات وعبـارات، ومقاطع، وموسيقى وإيقاعا، وجوا، وإيحاءات.

وهذا المعنى الفطرى نفـسه هو الذى تصـوره «قصيـدة مضحـك الملك» لفاروق شوشة، ولكن من جـانب آخر، فى قصيدة «مضـحك الملك» يلعب النفاق الدور الذى يلعـبه السيف الخـشبى، والشـعر الكاذب، والرقص الرسـمى - فى قصـيدة «الرقص الغجـرى»؛ فهذه الأمـور جميـعاً هى مكبلات الحـرية. وهذا هو صوت النفاق يمشى على رجلين (أو بالأحرى يركع على ركبتين):

«يا سيدى

ما أجملك !

ما أعدلك !

لولاك ما دار الفلك

ولا انتهى التاريخ من بلادنا ، بلا جدال

ألست أشجع الرجال،

والطاهر النقى في مهابة الملك»؟!

ودورة النفاق ـ كما تصورها قصيدة «مضحك الملك» ـ كدورة الميكروب؛ حلقة مفرغـة، مضحك ملك فى مجلس السمـر، يمثل الدورة الوسطى لميكروب النفاق، وراءه جيش من المنافقين الصغار الذين ينظرون إليه فى إعجاب يجعل قامته الراكعة تتورم كبرياء . فيمارس الدور العكسى معمقا بذلك صورة الزيف:

فيستحيل شاعر الربابة

فى سمته المنفوخ

ربا يجالس المسوخ

والقامة التى تعودت صنوف الانحناء

انتصبت فارعة تهتز كبرياء

وتستدير فى شموخ

لتمنح الصغار لفتة أو لفتتين

وينتهى الكلام.

وتكون المفـاجـأة فى هذه «الدورة الميكـروبية» أن رأس هـذه الدورة لم يكن ـ بدوره ـ سوى مضحك آخر. وإذ تكشف القصيدة عن ذلك تكون قد وصلت إلى نوع خاص بها من «لحظة الـتنوير» يلقى الضوء باهرا على المأساة التى تمتد شـعابها فى المجتمع سادة الطريق، ومعوقـة مجرى الحرية والتطور. وهى سلسلة معلونة، مسلحة بأخبث ما يمكن أن يحمل البشر من فن الحيل.

ونلاحظ أن القصيدة انـتهت بتعرية دورة النفاق، مبرزة المعـنى الساخر المأساوى فى «دورة ميكروبية» واحدة، ومعبرة عن الموعظة الواضحة لمن يريد أن يتعظ:

«أفق

فإن من ظننته الملك

قد كان يوما مضحك الملك

فهل وعيت مقتلك ؟»

ولكنها لم تقطع ــ وكيف تقطع؟! ــ بأن الموعظة ستأتى بنتيجة مرجوة، فى هذه الحالة أو فى حالات أخرى. وهذا يعنى أن احتمالات استمرار دورة النفاق، فى كافة أشكالها وأحجامها، احتمال قائم. ومن ثم فإن جهدا مستمرا هائلا ينبغى أن يحشد بصورة متجددة لوضع هذا الميكروب دائماً تحت المجهر الكاشف.

وإذا كانت قصيدتا ــ الرقص الغجرى» ــ ومضحك الملك» قد تناولتا الحرية من طريقين فإن قصيدة «الرحيل عن خطوط النار» تتناولها من طريق ثالث. ويحمل عنوانها معنى مباشرا، وهى مهداة كذلك ــ بصورة مباشرة ــ إلى أبطال فلسطين، ولكن الرمز الشعرى يلعب فيها دورا حرا ماهرا. تتكون القصيدة من أربع لقطات، تعيد اللقطة الأولى منها ذكرى رحيل قريب، ودع فيه النساء والأطفال المقاتلين الراحلين عن خط النار، وتنقل اللقطة ما تناقلته الصحف آنذاك، مرددة الشعارات ذاتها فى نغم شعرى جهير:

وطفلك الصغير بين ثلة الرفاق

فوق العربة

يطوف زائغ العينين، يمسح الوجوه

بالبراءة المغتصبة

كان جموع من يودعون يهتفون

ويصرخون فى جنون

إلى اللقاء عائدون

إلى اللقاء عائدون

ولو أن القصيدة جرت علـى هذا المستوى من الأداء لانتهت دون أن تلفت نظر القارئ، ولكنها - ابتداء من اللقطة الثانية ـ تنحو نحوا لافتا للنظر، وذلك بالعثور على «لازمة» فنيـة، واستخدامهـا بمهارة، وهى «لازمة» الأصبع التى ستصبح ـ منذ الآن وحتى نهاية القصيدة ـ السدى واللحمة التى يشد عليهما نسيج القصيدة.

فى اللقطة الثانية تتخلى الأصـبع السبابة عن الزناد لتنضم إلي الأصبع الوسطى راسمـة علامة النصـر. ونحن لا ندرى فيـها للوهلة الأولى هل ننحـاز إلى النصر الفعلى (الأصبع تعمل على الزناد) أو إلى النصـر «الدعائى» (الأصبع ترسم علامة النصر)، ولكن اللـقطة الثالثة لا تدع فى النفس أدنـى شك فى أن فراق الزناد هو فراق الزناد:

أمد أصبعى السبابة

أضغط فوق قمة المفتاح

أقفل الجهاز

تعود أصبعى المهانة.. إلى اليد المهانة

ويختفى خلف اليدين

وجهى الجبان

وجهى المدان

وتكون النتيجة الطبيعية لخمود الروح القتالية وصعود الروح الدعائية أن الأصبع

تتدرج هاوية من الزناد، إلى رسم علامة النصر، إلى توجيـه مفتاح جهاز الراديو، إلى الضـغط على ـ رشـاش ـ زجـاجـة البرفـان (وانظر مـعنى الخط المتـهـاوى من«الإنتاج» إلى «الاستهلاك»).

فى مفتتح اللقطة الأخيرة، يصل استـخدام رمز الإصبع مداه نحو القاع، ولكن نهايتهـا تعلن عن رد مفاجئ يضع ـ الفعل الشـعرى ـ كله مرة أخرى فى مـفترق طرق. إن الاسـترخـاء الترفـيهى لم يأت بعـد بنتيـجتـه، ولا تزال الروح المتـوفزة الرافضة تقاوم:

في الحجرة المجاورة

تضغط زوجتى على زجاجة «البرفان»

بالأصبع الإبهام

تعطر القميص فى انتظار لحظة الغرام

يا زوجتى . . يا حبى النقى

لا تقبلى إلى

سئمت كل شى

كرهت كل شى

فقدت كل شى

خسرت كل شى

لا تقبلى إلى

لا تقبلى إلى

هكذا ينهض «التحرر» والحـرية» في القصائد الثلاث مطلبـا عزيزا جوهريا، هو «لب الحياة»، وهو الشكل والمضـمون (يلاحظ أنها ثلاثتها عبـرت فى قالب الشعر الحـر)، وهو شىء يشـمل حريـة الجوارح («الرقص الـغجـرى») وحـرية السلوك («مضحك الملك») وحرية الفعل والمصير ـ الرحيل عن خطوط النار ـ .

لقد كنت فى صباى المبكر أضيق بقصيدة قصيرة لمطران يقول فيها:

حييت خير تحية   يا أخت شمس البرية

حييت يا حرية   الشمس للأبدان

وأنت للأوطان   كالشمس يا حرية

وكان مـصدر ضيـقى أنها كانت «نصـا مدرسيـا» وكنت أقول لنفـسى: ما هذه المبالغة الغريبة التى تقرن الحرية بالشمس؟

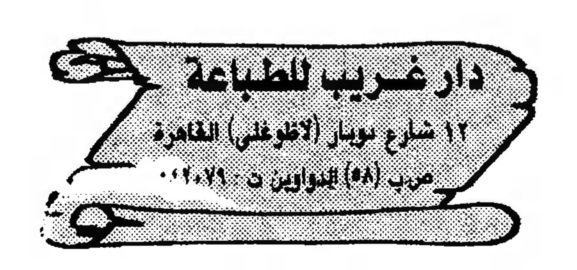
ولكنـنى ـ وقـد تـقلبت بى الأيام ـــ أدرك الآن أن الحـريـة ـ بمعناها الـكلى الصحيـح ـ هى الحياة ذاتها . وقد جـاء العدد الخامس من «إبداع» مـؤكدا لى ما أدرك، لقد شغلت هذه القضية الأقلام المبدعة في هذا العدد على نحو مطلق. ولا شك أننا بإعادة النظر فى نصوص العدد وقصصه وقـصائده، ما فصلت فيه القول، وما ضاق عنه المقام، يمكن أن ندرك الخيط الدقـيق الذى ينتظمها، وهو خيط يعلن عن نفسه فى وضوح بأن الحياة هى: «الحرية ، كل الحرية، ولا شىء غير الحرية!!

* * *

المحتويات



منتدى سور الأزبكية



دار غريب للطباعة
١٢ شارع نوبار (لاظوغلى) القاهرة
ص.ب (٥٨) الدواوين ت